

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 393 - أبريل 2003

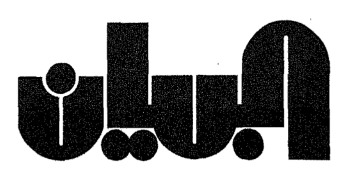
دراسات:

- بين النقد الأدبي والنقد المسرحي
عبدالمجيد البركاوي
- تساؤلات حول جماليات العامية والفصحى
د. عبدالله خلف العساف
- الدراما الفلسطينية المعاصرة
عبدالفتاح معكوس

قراءات:

- الرؤية التراثية (إميل حبيبي)
لطيفة بلخير
- قراءة في عملين للحزامي والعثمان
فتحية حسين

دراسات وقراءات في المسرح



العدد 393 أبريل 2003

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

رئيس التحرير:
عبدالله خلف

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282/2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

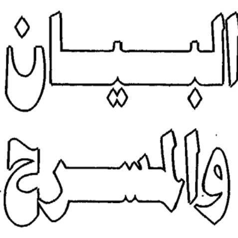
LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(393) April 2003



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**



البيان والمسرح

● د. خالد عبد اللطيف رمضان

درجت البيان منذ سنوات طويلة على تخصيص عدد مارس من كل عام للاحتفاء بأبي الفنون «المسرح» مشاركة منها في احتفالات العالم بيوم المسرح العالمي إدراكا منها لرسالة المسرح العظيمة، وأهميته بين فنون الإبداع الأخرى، وهذا لا يعني أن اهتمام مجلة «البيان» بالمسرح مقتصر على العدد الخاص فقط، فهي تنشر الدراسات الخاصة بالمسرح والمقالات والنصوص الإبداعية المسرحية في أعدادها على مدار العام.. بل كانت السباقة إلى فتح صفحات لكل اتجاه جديد في المسرح، وكانت أول من ينشر بيانات الجماعات المسرحية العربية، الداعية إلى البحث عن هوية للمسرح، واستقطبت معظم الكتّاب الذين دعوا إلى تأصيل المسرح العربي، وبذلك أصبحت أهم مرجع للباحثين في تأصيل المسرح العربي أو البحث عن هوية له.

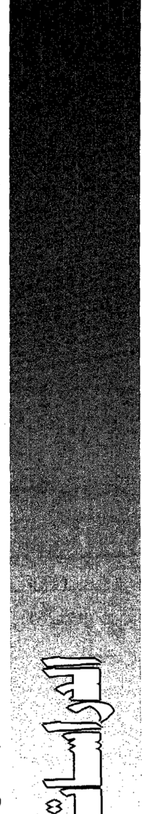
وهذا العام نصدر العدد الخاص عن المسرح في أبريل حتى نحتفي بيوم المسرح العالمي الموافق للسابع والعشرين من شهر مارس، حيث تحتفل الهيئة العالمية للمسرح التي أنشأتها منظمة اليونسكو وشخصيات مسرحية عالمية مشهورة لتعزيز التبادل العالمي للمعرفة والخبرة في مجال الفنون الأدائية، ولتشجيع التعاون بين المسرحيين، ولجعل الرأي العام يدرك أهمية المسرح في حياتنا.

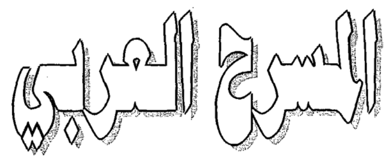
وفي يوم الاحتفال تقرأ كلمة يوم المسرح العالمي في جميع دول العالم، قبل فتح الستارة في أي مسرح، وتوكل الهيئة العالمية للمسرح في كل عام إلى أحد كبار المسرحيين مهمة كتابة هذه الكلمة، تكريما منها وتقديرا للشخصية التي تكتب الكلمة. وكان (جان كوكتو) أول من كتب كلمة يوم المسرح العالمي عام 1962.

وهو كتاب مسرحي، وقاص، وكاتب سينمائي، وإذاعي ومترجم.

وفي الكويت تحتفل قطاعات المسرح بهذا اليوم، وكانت جامعة الكويت سباقة في الاحتفاء به اعتبارا من منتصف الثمانينات من القرن الماضي، ثم تولت وزارة الإعلام الإشراف على الاحتفال بيوم المسرح العالمي، وسن تقليد يتمثل بإسناد قراءة كلمة يوم المسرح العالمي إلى أحد رواد المسرح الكويتي تقديرا لمكانته وعطائه في مجال المسرح.

وها نحن في مجلة البيان نحتفي مع أهل المسرح بيومهم من خلال هذا العدد الذي يتضمن العديد من الدراسات والمقالات المتخصصة في المسرح، إسهاما منها في نشر الثقافة المسرحية.





بين النقد الأدبي والنقد المسرحي

• عبدالمجيد البركاوي
تيزنيت - المغرب

تأطير إشكالي

نروم من خلال هذه الدراسة طرح إشكالية جوهرية تمس فاعلية النقد في ارتباطها بمختلف الأنساق المعرفية الأخرى، فنحن هنا بصدد إثارة مسألة تفاعل النقد الأدبي بالنقد المسرحي في الخطاب المسرحي، من خلال العمل على فحص العلاقة القائمة بينهما استنادا على جدلية الاتصال والانفصال التي أفرزتها طبيعة المسرح ذاته «كنص سردي، وإبداع ركحي ولقاء بالمتلقي»(1)، وسنحاول البحث عن تجليات هذه المسألة في الخطاب النقدي العربي، من هنا سنجد أنفسنا مدعوين إلى طرح بعض التساؤلات لعل أهمها ما يلي:

1 - هل يمكن إخضاع المسرح العربي لمقاييس النقد الأدبي؟ أم تراه يراهن على النقد المسرحي للإجابة عن تساؤلاته وقضاياه؟

2 - هل نقيم قطيعة بين النقد الأدبي

والنقد المسرحي؟ أو على الأقل نفصل بينهما مع الإبقاء على علاقة ما بينهما؟

3 - ما الحدود التي يقف عندها النقد الأدبي ليبدأ النقد المسرحي؟ وهل كل ناقد أدبي هو بالضرورة ناقد مسرحي؟ وبالتالي ما الثقافة المسرحية الواجب توافرها في الناقد المسرحي؟

4 - لماذا يغلب الطابع الأدبي على النقد المسرحي العربي؟

وهي تساؤلات لا ندعي أننا سنقدم إجابات شافية ووافية عنها، بقدر ما نتوخى من طرحها إثارة بعض القضايا التي بدت لنا ونحن بصدد تناول هذا الموضوع.

توطئة

إن النقد كخطاب وكممارسة معرفية عرف تطورات عملاقة ونوعية خلال القرن العشرين ومن الطبيعي أن ينخرط النقد الأدبي والمسرحي ضمن هذا التطور بشكل من الأشكال، وهكذا «يعد النقد المسرحي التطبيقي بمفهومه الحالي الذي نطالعه في الدوريات المتخصصة والصحف وليد القرن العشرين، ولا يصح أن نطلق على ما كان يكتب قبل هذا القرن من ملاحظات وانطباعات سريعة عن أداء الممثل أو عن أي عنصر من عناصر النقد المسرحي نقدا تطبيقيا على وفق المقاييس والأسس التي توضع اليوم لهذا اللون من النقد»(2) ومن ثم يصير من الواجب التساؤل عن طبيعة الممارسة النقدية السائدة قبل تلك الفترة، فما ملامح الخطاب النقدي آنئذ؟

لاشك أن غياب النقد المسرحي أدى إلى «انتعاش النقد النصي على يد نقاد الأدب. وكان هذا النقد لا يفرق بين الأدب خطابا لغويا وفن المسرح، ويعد (هذا) الأخير واحدا من الأجناس الأدبية المعروفة، ومن ثم كان يتبع المقاربات المنهجية ذاتها التي يتبعها النقد الأدبي، بمعنى أنه كان يتعامل مع المسرحية بوصفها نصا أدبيا أولا وقبل كل شيء لا فرق بينه وبين النص الروائي»(3).

بيد أن تطور الحركة النقدية وقطعها لأشواط مهمة وطفرات نوعية، ساهم إلى حد بعيد في توجه النقد المسرحي وجهة أخرى حيث انسلخ هذا النقد من ثوبه الأدبي وطابعه التحليلي لينخرط في سياق بلورة مشروع جديد ينهض على الالتفات إلى الجوانب الجمالية ومكونات العرض بموازاة مع مكونات النص.

النقد الأدبي والنقد المسرحي ومسألة المنهج

نسلم مبدئيا بكون النقد الأدبي مستقلا عن النقد المسرحي فلكل منهما خصائصه المميزة، إلا أننا نجد تداخلا في بعض النقاط مما يسمح لنا بربط مجموعة من العلاقات بين النقدين الأدبي والمسرحي مستحضرين في هذا الإطار إشكالية مركزية في هذا التفاعل النقدي، يتعلق الأمر هنا بإشكالية المنهج.

لقد شكلت هذه الإشكالية مدار جدل واسع بين النقاد مما أدى - بين الفينة والأخرى - إلى إعادة النظر في طرق فهم الأدب ونقده، فصاروا يتنأ ولونه ويقاربونه بمناهج العلوم الإنسانية التي تباينت نسب نجاحها أو إخفاقها في فهم الظاهرة الأدبية، وهو ما دفع

أحد الدارسين إلى القول: «حاول النقد الأدبي في تاريخه الحديث أن يعقد أحلافا مع فروع عدة من العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع، ولا أظن أنه نجح في ذلك نجاحا باهرا، وإن كنت أقول إنه لم يخفق في ذلك إخفاقا تاما»(4).

وفي السياق نفسه يقول الناقد (نور ثروب فراي): «علينا أن ندرك أن للنقد جيرانا عديدين وأن على النقد أن يقيم الصلات معهم بشكل يحفظ له استقلاله، فقد يحتاج لمعرفة شيء من العلوم الطبيعية، ولكن عليه ألا يضيع الوقت في تقليد مناهجها»(5).

من هنا سنكون أمام تعددية في المناهج النقدية النابعة أصلا من تعدد المرجعيات المستقاة من مختلف العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة وغيرها من العلوم.. مما دفع تلك المناهج إلى التعامل مع الأثر الأدبي «من وجهات نظر متعددة وبلغت به شأوا بعيدا في عمق النظر وتماسك النتائج وقدمت في روائعه قراءات مازالت آسرة. فقد تعاملت مع الآداب من حيث نشأتها ووصلت بينها وبين مبدعيها في حياتهم الشخصية وفي حياتهم الباطنة، وربطت بينها وبين الوسط الاجتماعي الذي برزت فيه، وتعاملت معها من حيث هي في حدود ذاتها النصية فكشفت عن مكونات النص من الفونيم حتى الهيكل العام، ووقفت على طريقة سيره البنائي، وتعاملت معها من حيث الظروف التي تحيا فيها فتتأثر بها وتؤثر فيها.. ومما تختص به هذه المناهج كذلك أنها اتكأت على العلوم الإنسانية المتطورة واستعارت منها المفهوم والممارسة، وقد كانت هذه الاستعارة تقابل بالثناء في انتظار النتائج ثم تقابل بشيء من الجفاء بعد ذلك»(6).

مما يدل على أن البحث عن المنهج الملائم لدراسة الأدب، بصفة عامة، هو مسألة تتسم بالديمومة والجدل المستمرين و«لعل ذلك هو الذي جعل الجدل حول المنهج يتحول في كثير من الأحيان إلى جدل حول الأدب، ما حدوده؟ وما هويته؟ وما حظه من الكون في الواقع؟ وما خصوصيته؟ وهي مسائل اشتغلت عليها المناهج الحديثة ومازالت تطرحها على بساط البحث»(7).

ولاشك أن توظيف مناهج متعددة ومختلفة في النقد الأدبي راجع بالأساس إلى قابلية الأدب أو بالأحرى النص الأدبي لاحتواء كل تلك المناهج، ترى هل ينطبق الشيء نفسه على النقد المسرحي؟

إن هذا التساؤل ينطوي على وعي بالإشكالية التي نصطدم بها ونحن بصدد تناول مسألة المنهج في النقد المسرحي، وهذه الإشكالية يمكن أن نركزها في السؤالين التاليين:

1 - داخل أي إطار يندرج المسرح؟ هل هو نوع أدبي أم شيء آخر غير ذلك؟

2 - ألا يمكن أن تطرح التركيبة المزدوجة للمسرح (نص/ عرض) مشاكل على مستوى المنهج النقدي؟

يؤكد (عبدالرحمن بن زيدان) أن المسرح «ليس أدبا ينتمي إلى ما هو أدبي محض أو يندرج في فضاء أدبي خالص وإنما هو نتاج يتعدى حدود الأدب ليخترق مجالات أخرى ترتبط بمفهوم الإخراج وأدواته وبالعرض وبكل العناصر المكونة للفرجة»(8).

مما يعني أن المسرح ما فتئ يسعى إلى الاستقلال عن مملكة الأدب، هذا في الوقت الذي بدأ فيه النقد المسرحي يجرب المناهج الجديدة ويقف عند مدى إجرائيتها مراعيا في ذلك الطبيعة المزدوجة للمسرح، وفي هذا الإطار أشار (سعيد يقطين) إلى أنه «بدخول العمل المسرحي دائرة اهتمام النقد البنيوي (مثلا) خلقت ثنائية جديدة هي النص والعرض وهما يختلفان من حيث طبيعتهما وبنياتهما ووسائطهما، إن هذه الثنائية وليدة «العمل المسرحي» ذاته، فهو خطاب مزدوج أو هو خطابان، يختلف أحدهما عن الثاني فالخطاب الأول ينجزه الكاتب أو المؤلف، أما الخطاب الثاني فإنجازه جماعي يبتدئ بالمخرج وينتهي بالشخصيات»(9).

ولقد كان للمناهج الحديثة دور «في ظهور قراءات جديدة تنظر إلى المتن المسرحي إما كنص تنتظم داخله مجموعة من العناصر الدرامية كالحكي والحوارات والتقطيع المشهدي والإشارات المسرحية والبنيات النصية والزمان والفضاء والشخصيات.. وإما كتركيبة مزدوجة أي النص/العرض، وفي هذه الحالة يعمل الناقد على اختيار منطلقات منهجية تخوله دراسة العلاقات القائمة بين علامات النص وعلامات العرض»(10).

وفي هذا الصدد ترى (سامية أسعد) أن المنهج السيميولوجي يبقى المنهج الأنسب للمسرح بشكل خاص لأنه - في نظرها - «يتوقف عند كل من النص والعرض، النص وما يحمله من علامات لغوية، والعرض وما يجسده من علامات سمعية وبصرية»(11)، واستعرضت بعض المناهج التي طبقت في النقد لمسرحي بتأثير من العلوم الإنسانية كالمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج البنيوي، لتخلص إلى أن «النقد المسرحي أصبح لا يعتمد على منهج واحد بل يأخذ من هذا العلم أو ذاك المادة التي تتلاءم مع خواص المسرح والنظرة الجديدة إليه كفن مستقل عن الأدب يعتمد في المقام الأول على الإخراج والعرض»(12).

يبدو من خلال تتبعنا لمسألة المنهج في النقد الأدبي والنقد المسرحي، على وجه الخصوص، أن كلا النقدين يتوسلان بالمناهج نفسها لكن مع الأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات التي تلتصق بالمسرح أكثر من غيره بفضل التحولات التي عرفها الخطاب المسرحي في مستهل القرن العشرين، وهذا يؤدي بنا إلى القول إن علاقة النقد الأدبي بالنقد المسرحي تتأرجح بين الاتصال والانفصال المجاورة والتباعد، ولعل هذه العلاقة - المتحولة دوما - تتجسد أكثر في الخطاب المسرحي العربي.. فكيف ذلك؟

المسرح العربي بين النقد الأدبي والنقد المسرحي

يقول (محمد الكغاط) مبينا التداخل الحاصل بين الناقد الأدبي والناقد المسرحي: «إننا نسمي في الغالب ناقدا أدبيا ذلك القارئ المتخصص الذي يقوم بقراءة نقدية دون أن نطالبه بأن يكون متخصصا في جنس بعينه خاصة مع شيوع فكرة تداخل الأجناس الأدبية لكننا نعلم في الوقت ذاته أنه كلما تمتنت صلة الناقد بالجنس الذي يقاربه

واتسعت معرفته به وبباقي الأجناس الأخرى كان نقده أشمل وأعمق. وأحيانا ندخل الناقد المسرحي نفسه في زمرة نقاد الأدب تماما كما ندخل المسرحية في زمرة الأجناس الأدبية»(13).

وإذا وقفنا عند جذور وملابسات هذه المسألة نجد أن النقد المسرحي قبل القرن العشرين كان لا يفرق بين الأدب والمسرح حيث يدرج هذا الأخير ضمن الأجناس الأدبية المعروفة «ومن ثم كان النقد المسرحي يتبع المنهج ذاته الذي يتبعه النقد الأدبي، بمعنى أنه كان يركز على حياة الكاتب ومدى تأثيرها على العمل المسرحي والعلاقة بينهما»(14).

ومن ثمة صار أغلب النقاد العرب يكتفون بمقاربة النص المسرحي، وبالتالي فلا فرق بينه وبين النص الروائي، ومسوغهم في ذلك أنه يشكل مكونا من المكونات المسرحية التي يسهل الإمساك بها، تاركين المكونات الأخرى التي يجسدها العرض المسرحي، في حين أن المسرح على حد قول (محمد مسكين)، «يمتلك مشروعيته التاريخية والحضارية والجمالية ضمن الأجناس الأدبية والفنية الأخرى من خلال امتلاكه لخاصية العرض.. وإن هذه الخاصية الأساسية للعملية المسرحية تفرض ضرورة التمييز بين النقد الأدبي المتداول وبين النقد المسرحي الذي يمتلك أو يجب أن يمتلك هو الآخر خصائص يجب أن تميزه عن النقد الشعري أو الروائي.. ذلك أن القصيدة أو الرواية تكتمل فور انتهاء المبدع من كتابتها ووصولها إلى يد الناقد، في حين تبقى المسرحية كنص أدبي مجرد مشروع غير مكتمل، في مرحلة القوة فقط باللغة الأرسطية وليس في مرحلة التحقق، والنقد الذي يهتم بالنقد المسرحي فقط دون تجاوز للعرض ككل يبقى نقدا مسرحيا ناقصا في إطار الإمكان فقط»(15).

من خلال ما سبق يمكن القول إنه في الوقت الذي بدأ فيه المسرح ينفصل عن الأدب والعرض عن النص، بدأ النقد المسرحي ينتبه إلى أهمية الإخراج والعرض «وإذا كان ينطلق من النص أحيانا فإن عليه أن يربطه بالعرض مادام مطالبا بمقاربة كل عناصره، ومتابعة ما حققه المخرج من انسجام بين سائر مكونات المسرح وهو ينقل كلام النص إلى حركة الخشبة، ولإدراك هذه الغاية يحتاج الناقد المسرحي إلى بعض المعرفة بالتقنيات المسرحية، وهذا ما يميزه عن النقد الأدبي»(16)، فنجد هذا الأخير يهتم أكثر بالنص ويتناول بعض الأمور المتعلقة بالموضوع أو الفكرة أو الشخصيات أو اللغة أو الحدث أو الصراع إلى غير ذلك من القضايا دون ربطها بالعرض أو بالجهود التي بذلت من أجل تجسيدها على الركح.

وإذا كان التفريق أو التمييز بين النقد الأدبي والنقد المسرحي قد حسم فيه في المسرح الغربي، فإن الأمر يختلف في المسرح العربي حيث يجسد مثالا واضحا للتداخل الحاصل بين النقد الأدبي والنقد المسرحي ولايزال النقد المسرحي العربي إلى الآن أكثر من غيره ارتباطا بالجانب الأدبي في المسرح.

وهو ما دفع (عبدالرحمن بن زيدان) إلى القول: «لقد كان الإطار الصحيح والسليم الذي يضعنا فيه إشكالية المنهج النقدي المسرحي - بكل ما يزخر

به من عطاء وتناقض وإبداع وتجريب - هو إطار النقد الأدبي العربي باعتباره كان ولايزال مرجع كل قراءة للشعر والرواية وحتى للمسرح نفسه»(17)، مؤكدا على الطبيعة الإشكالية للمسرح العربي وتبعيته المطلقة للنقد الأدبي «وهو ما يجعل منهج هذا النقد غير واضح المعالم لأن تحركه بدأ من فراغ معرفي، ومن غياب تصور نظري كان بإمكان وجوده أن يعطيه وجودا متميزا عن النقد الأدبي»(18).

وسنقتصر فيما يلي على تبيين أوجه هذه الإشكالية في المسرح المغربي كنموذج للمسرح العربي وذلك من وجهة نظر النقاد المسرحيين أنفسهم. ففي معرض تشخيصه لحالة النقد المسرحي بالمغرب لاحظ (سعيد يقطين) «تلون النقد المسرحي ببلادنا بلون واقع النقد الأدبي والإبداع الفني عموما، لذلك كانت أهم السمات التي ننعت بها - الآن - واقعنا النقدي تنسحب بشكل كبير على النقد المسرحي»(19).

وأشار (عبدالرحمن بن زيدان) إلى أن هذا النقد «بدأ انطباعيا - كمرحلة أولى - في التعامل مع الفرجة المقدمة، لذا فإن الإقرار بوجود كتابة نقدية انطباعية يرجعنا إلى منهج «تين» و«سانت بوف» الأكثر انتشارا، بعد أن أصبحا مقبولين من طرف بعض الذين تبعوا هذا المنهج حيث كثيرا ما كانوا يسجلون خواطرهم على الحالة التي تبدو لهم كنتيجة مباشرة للقراءة والمشاهدة دون حاجة إلى شرح أو تحليل أو مناقشة. وكثيرا ما يتم النظر إلى المسرح وتقييمه بمقاييس بعض الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة على سبيل المثال»(20).

نخلص من كل ما سبق إلى أن النقد المسرحي المغربي - (ومن خلاله النقد المسرحي العربي) مازال يركز على الجانب الأدبي في المسرح ومازال يتبنى مناهج النقد الأدبي «أي أنه نقد ببعد واحد من خلال تركيزه على جانب النص فقط مع إغفال العناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي ككل، وبهذا يفقد مشروعيته كنقد مسرحي»(21).

إن النقد الأدبي، إجمالا، يعاني من إشكاليات عدة يعجز عن حلها داخل منظومته النقدية، فبالأحرى أن يحلها داخل المسرح، وبعبارة أخرى إذا كان النقد الأدبي غير قادر على حل إشكالياته داخل الأدب فهو أعجز من أن يحلها داخل المسرح.

خاتمة

إن النقد المسرحي العربي يغلب عليه الطابع الأدبي لأنه يركز اهتمامه على النص ويغفل الجوانب المتعلقة بالإخراج والسينوغرافيا والدراماتورجيا وفي هذا تغييب للخصوصية المسرحية، مما يفرض علينا البحث عن مقاربات جديدة تستجيب لهذه الخصوصية، وهنا يمكن أن نقترح التحليل الدراماتورجي «الذي يهتم باشتغال النص داخل تمسرحه»(22)، وكمقاربة محسوسة ترتبط بشروط العرض.

وفي الأخير لا يمكن أن تكون هذه المحاولة وافية شاملة بحال من الأحوال نظرا لسعة الموضوع ولتداخل جوانبه وتشعب أغراضه، لذلك فهي محاولة محكوم عليها بالوقوف في الخطأ والتقصير.

هوامش الدراسة

1 - عبدالرحمن بن زيدان - «قضايا التنظير للمسرح العربي - من البداية إلى الامتداد» - مطبعة اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ص 61.

2 - عواد علي - «غواية المتخيل المسرحي» - المركز الثقافي العربي - الطبعة 1 - 1997 - ص 127.

3 - المرجع نفسه - ص 128.

4 - محمود الربيعي - «في نقد الشعر» - دار المعارف - مصر - 1977 - ص 5.

5 - «تشريح النقد - محاولات أربع» - ترجمة محيي الدين صبحي - دار الكتاب العربي - ليبيا - 1991 - ص 22.

6 - د. حسين الواد - «مناهج الدراسات الأدبية» - عيون المقالات - ط 4 - الدار البيضاء - 1986 - ص 52.

7 - المرجع نفسه - ص 53.

8 - «إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي» - المجلس الأعلى للثقافة - سوريا - ص 85.

9 - مدخل إلى تحليل الخطاب المسرحي - مجلة آفاق»، اتحاد كتاب المغرب - ع 3 خريف 1989 - ص 56.

10 - د. حسن المنيعي - «المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة» - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - فاس - ص 14.

11 - «النقد المسرحي والعلوم المسرحية» مجلة فصول - المجلد 4 - العدد 1 - أكتوبر / ديسمبر 1983 - ص 156.

12 - المرجع نفسه - ص 161.

13 - «المسرح وفضاءاته» - البوكيلي للطباعة - الطبعة الأولى - 1996 - ص 180.

14 - سامية أسعد - النقد المسرحي والعلوم الإنسانية - مرجع سابق - ص 155.

15 - حول النقد والتنظير في المسرح العربي - مجلة الثقافة الجديدة - ع 30 - س 7 - 1983 - ص 74.

16 - محمد الكغاط - المسرح وفضاءاته - مرجع سابق - ص 182.

17 - إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي - مرجع سابق - ص 111.

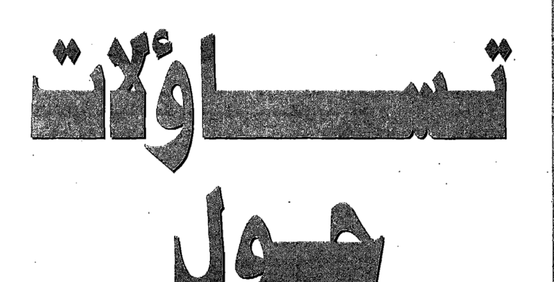
18 - المرجع نفسه - ص 116.

19 - مدخل إلى تحليل الخطاب المسرحي - مجلة آفاق - مرجع سابق - ص 53.

20 - «أسئلة المسرح العربي» سلسلة الدراسات النقدية (7) - دار الثقافة - الطبعة الأولى 1987 - ص 266.

21 - محمد مسكين حول النقد والتنظير في المسرح العربي - مرجع سابق - ص 96.

22 - محمد الكغاط - المسرح وفضاءاته - مرجع سابق - ص 189.



جماليات العامية والفصحى في المسرح العربي الحديث

● د. عبد الله خلف العساف
جامعة الملك فهد - الظهران

المحتوى

- طبيعة المشكلة، ومحيطها.
- أبرز المواقف النقدية، ومرتكزاتها الجمالية.
- اتجاها الفن واللعب، والفن والمنفعة.
- المشهد اللغوي الراهن للعربية.
- لغة المسرح العربي الحديث منذ النشأة حتى الآن.
- أبرز النتائج.

ملخص

يسعى هذا الموضوع إلى إثارة السؤال حول جماليات الفصحى والعامية، وما آل إليه الواقع الراهن لكليهما من بسط لطبيعة المشكلة، وعرض لأبعادها في المشهد النقدي، وعمقها الفلسفي والجمالي. ولا يسعى إلى البحث عن حلول على الرغم من تطرقه إلى ذلك أحيانا.

أ

طبيعة المشكلة، ومحيطها:

إن الحديث عن لغة المسرح العربي قديم، حديث، متجدد، وقد كتب فيه وعنه عشرات الكتّاب، وألفت فيه كتب كثيرة، وشهدت الصحافة العربية منذ نشأتها، وبخاصة صحافة الأربعينيات والخمسينيات، مئات المقالات التي تناقش بجدية كبيرة لغة المسرح العربي.

وقد كانت القضية الساخنة المطروحة للنقّاش خلال الربع الأخير من القرن الماضي والنصف الأول من القرن العشرين ولا تزال في موضوع المسرح هي الفصحى والعامية. فإذا كانت الفصحى هي التي ينبغي أن تكون لغة للمسرح، فأية فصحى ينبغي أن تكون؟ هل «الفصحى التقليدية» ذات المستوى الأحادي الذي لا يميز بين الشخصيات المسرحية من حيث المستويين الثقافي والبيئي، وغيرهما؟ أم «الفصحى المعاصرة» التي تلتزم بقواعد اللغة العربية، وتراعي التمايز المذكور بين الشخصيات؟ ولكن السؤال الأكثر إلحاحا كان من قبل دعاة العامية في المسرح إلى المتمسكين بالفصحى: إذا كان لدينا مثل شعبي موضوع بالعامية، وورد هذا المثل على لسان إحدى شخصيات المسرحية، فهل ننقله إلى الفصحى أم نبقيه كما هو؟ وإذا نُقل إلى الفصحى، فإنه سيفقد قدرته على التأثير لأنه أُخرج من سياقه الجمالي الذي وُضع فيه. واحتج دعاة العامية في المسرح بأشياء كثيرة إلى جانب الأمثال الشعبية، منها مثلا ما يتعلق بالأغاني الشعبية الموضوعة أساسا بالعامية، و«النكات» الكوميديا، وضرورة انسجام لغة الحوار المسرحي مع شخصيات لا يمكن لها أن تتحدث إلا بالعامية، ولو وُضعت في غير هذا السياق لفقدت مصداقيتها الفنية، ومن ثم تأثيرها، وهكذا. وأكد هؤلاء الذين يدعون إلى العامية على ضرورة التزام لغة النص المسرحي بمراعاة التفاوت بين الشخصيات، وارتباطها فيما بينها من جهة، وبين الأحداث والأمكنة التي تنتمي إليها من جهة أخرى؛ بمعنى أن لغة الحوار المسرحي ينبغي أن تنسجم ووعي الشخصيات الثقافي والجمالي، وكذلك البيئة التي تنتمي إليها، ويقولون: إنه ليس من المعقول في مسرحية تعكس بيئة متخلفة حضاريا أن تتحدث شخصياتها التي تنتمي إلى تلك البيئة اللغة العربية الفصحى.

ويضيف هؤلاء إلى حججهم السابقة حججا أخرى أبرزها:

- إن عامة الناس تتفاعل مع العامية أكثر من الفصحى.
- والعامي يجد نفسه أكثر واقعية حين يسمع العامية.
- العامية قادرة على تصوير الجانب الحيوي لدى الإنسان، وتساعد على الأداء، وتحرك الممثل، وتقربه من الناس، ومن الأداء للدور، وتجعله بعيدا عن التكلف.
- العامية تكسر الحاجز بين المشاهد والممثل.

- العامية سهلة الارتجال عند الضرورة.

- وهي أقدر على تصوير خصوصيات الواقع من الفصحى.

ب
آراء نقدية في لغة المسرح:

وقد كانت مجمل الآراء والمواقف التي تناولت لغة المسرح العربي تنطلق من مرجعيات ترتكز على «مثل جمالية» متنوعة على رأسها «النموذج الأوروبي»، و«النموذج الروسي»، و«النموذج العربي الإسلامي» الذي يأخذ قوته من أصالته؛ أي من الرغبة في السعي إلى تأصيل المسرح العربي عبر مستويات متعددة، أبرزها اللغة العربية الفصحى.

وأريد أن أشير هنا إلى أن «المثل الجمالية» التي كانت سائدة في فترة الأربعينيات والخمسينيات كانت تُلقي بظلالها على المشهد الثقافي بشكل عام في تلك الفترة، وكانت تتحكم بالأجناس الأدبية كالرواية والقصة القصيرة، والشعر إلى جانب المسرح لغة وشخصيات وأحداثا ورؤية ورؤيا.

لقد كان الحوار بين دعاة العامية والفصحى في المسرح ذا طابع سجالي قد يصل أحيانا إلى اتهامات علنية لا تهدأ بين الفريقين. فدعاة الفصحى في المسرح يتهمون دعاة العامية بالتحلل والدعوة إلى التغريب و«الأوربة» والانسلاخ عن الجذور، ودعاة العامية يتهمون دعاة الفصحى بالتخلف والتقوقع والجمود والأحادية. ولا تزال نسائم المعارك النقدية في الأربعينيات والخمسينيات تهب بين وقت آخر حتى الآن على الرغم من تغير اهتمامات المسرح، إذ لم تعد «لغة الحوار» هي الشاغل الأول كما كانت سابقا.

ولو تصفحنا أبرز ما كُتب ونُشر في النقد عن هذا الموضوع لوجدنا آراء متباينة؛ بعضها يدعو إلى الفصحى لغة للأدب من منطلق عربي إسلامي للحفاظ على الموروث، ولإثبات الهوية والمستقبل، وبعضها يدعو إلى العامية لسهولتها، وجماهيريتها، ولأنها قد تكون في موقع معين لا يمكن لغيرها أن يحل فيه. وهناك بيانات نقدية وقف أصحابها «بين بين»، فدعوا إلى استخدام «لغة الوسط» أو «اللغة الثالثة» التي تتميز بأنها عربية فصحى بسيطة غير معقدة. ولكن ملامح اللغة التي تحدث عنها هؤلاء لم تكشف لنا حتى الآن بكل أسف.

ج
مواقف جمالية داعمة:

إن الآراء النقدية المذكورة كانت تنطلق - في المرحلة المذكورة، وما تلاها حتى الآن - من مواقف جمالية متباينة، يعكسها وعي جمالي متباين، يمكن أن أوجزه فيما يلي:

أولا: الموقف الجمالي التقليدي الذي يُعلي دائما من شأن الآخر، والموضوع، على حساب الذات، أعني أنه يرى الذات من خلال الموضوع،

هذا الموقف يطالب بوجوب سيادة اللغة العربية الفصحى التقليدية دون الالتفات إلى طبيعة الموقف المسرحي، أو طبيعة التباين في لغة الشخصيات، أو البيئة المسرحية، وما يتبع ذلك من تكوين ثقافي أو جمالي.

ثانيا: الموقف الجمالي (التغريبي) الذي يتخذ من النموذج الأوروبي «مثله الجمالي». وأصحاب هذا الموقف يطالبون بنسف الفصحى، وسيادة العامية في الأدب، والاتجاه الكلي نحو الغرب من خلال الاعتماد على نماذجه الأدبية وأساليبه الجمالية، وغير ذلك حتى لو يكن ينسجم وطبيعة الأجناس الأدبية العربية. حتى لقد طالب بعض هؤلاء بتغيير الحروف العربية بحروف لاتينية. ولو عدنا قليلا إلى الوراء نجد أن جذور هذا التيار تعود إلى العصر العثماني حين فرضت آنذاك اللغة التركية في المعاملات الرسمية والقضاء، وحصرت اللغة الفصحى في المساجد والكتاتيب. وازداد الوضع سوءا في العهد الاستعماري الحديث حيث فُرضت اللغات الأجنبية: الفرنسية والإنجليزية والإيطالية على الدول العربية المستعمرة. ولا يزال بعضها يعاني حتى الآن من ذلك. ويُذكر أن أولى الدعوات إلى العامية وإلى قلب الحرف العربي إلى حرف لاتيني كانت في مصر على لسان أحد المستشرقين الألمان. فقد وضع كتابا بعنوان (قواعد العامية في مصر) ومنه - كما يؤكد معظم المهتمين بقضايا العامية والفصحى - انبعثت الدعوة إلى العامية لسهولتها كما يُدّعى، ولصعوبة الفصحى. ومن الدعوات التي تصب في هذا الجانب أيضا الدعوة إلى كتابة الحروف العامية باللاتينية. ويرى أحد الدارسين العرب أن اللهجة الدارجة أنسب لأي مقام وأوقع في النفوس عند الخواص والعوام.

ومما يؤكد قوة هذا التيار واستمراره، ما يحدث اليوم على شاشات التلفزة العربية. فالملاحظ أن العامية حين تقدم على شاشة معظم التلفزة العربية يوفر لها مناخ جذاب، فيه غنى وتنوع؛ من مقدمات برامج ذوات مواصفات معينة إلى دعم تلك البرامج بالجوائز القيمة التي تربط المشاهد حتى نهاية البرنامج، إلى كل ما يفتن المشاهد من قوة الصورة البصرية، بينما تُقدم الفصحى في جو كئيب، يؤكده ديكور بائس، لا يخلو من بعث الشعور بالملل لكل من يتابعه. وربما استُخدمت «كاميرا واحدة فقط». وأذكر أن إحدى مقدمات البرامج حصلت على جائزة أفضل مقدمة برامج عام 1998م. ومن الأسباب الأساسية التي وردت في حيثيات الجائزة أنها - أي المذيعة - استطاعت ببراعة أن تنشر لهجة بلدها على مساحة واسعة بين المشاهدين.

ثالثا: الموقف الجمالي (العائم) الذي يرغب أصحابه في الجمع بين النموذج العربي القديم، والنموذج الغربي جمعا تعسفيا بطريقة لا تخلو من التلفيق والهجانة، فلا هي بالعربية، ولا هي بالغربية. وهناك من يسمي هذا الموقف بالموقف التلفيقي.

رابعا: الموقف الجمالي الموضوعي،

وهو ينطلق من معطيات اللغة العربية المعاصرة، ومدى حاجة الأجناس الأدبية إليها، فهو يطالب بأن تكون الفصحى لغة للأدب من منطلق المحافظة على لغة مشتركة، لكن طبيعة الواقع المعاصر من حيث اختيار المفردات السهلة، ووضعها في تراكيب سهلة بحيث تؤدي الغرض المرجو منها. ولكن - مقابل ذلك - لا يرفض هؤلاء أن تستخدم العامية في مواقع معينة وبخاصة في لغة الحوار؛ بمعنى أنهم لا يمانعون من إدخال مفردات عامية إذا دعت الضرورة إلى ذلك في سياق الأجناس الأدبية، وبخاصة لغة الحوار في المسرح أو القصة القصيرة أو الرواية؛ لأن ذلك يؤدي إلى حالة من التواؤم الفعال بين طبيعة الحوار والشخصيات التي تمارسه.

ويعتقد هؤلاء أيضا أن استخدام الأجناس الأدبية للغة عربية سهلة، ونجاحها في ذلك سيساعد - من خلال دعم وسائل الاتصال الفضائية العربية اليوم - على كسر الهوة بين الفصحى والعاميات، ويخلق لغة مشتركة واحدة.

د
اتجاها الفن واللعب، والفن والمنفعة:

إن المواقف الجمالية المذكورة لها علاقة وطيدة باتجاهين فلسفيين أثرا تأثيرا كبيرا في موقف النقد الأدبي من لغة الحوار في المسرح، وفي غيره من الأجناس الأدبية. والاتجاهان هما:

1 - الاتجاه الذي يربط جمال الفن ومن ضمنه الأدب بالمنفعة.

ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه أن جمال الفن والأدب يزداد كلما ازدادت المنفعة التي يقدمها، ويقل جماله بقلة ما يقدمه من منفعة، ويصبح قبيحا إذا خلا منها.

2 - الاتجاه التي يربط جمال الفن باللعب، وهو يعتبر أن ارتباط أي جنس أدبي مثلا بمنفعة حتى لو كانت قليلة ستفسد جماله، وتجعله قبيحا، والنقاد الذين ينطلقون من هذا الموقف لا يهمهم كيف تكون لغة الأدب؟ المهم عندهم أن يحقق هذا العمل الإبداعي اللعب أو مقولة الأدب من أجل الفن؛ بمعنى إذا كانت العامية: تحقق هذا الأمر، فيجب التمسك بها حتى يظل الأدب جميلا. إن النقد العربي المعاصر كان ينطلق، ولا يزال من المواقف الفلسفية والجمالية المذكورة في تحديد موقفه من لغة الحوار المسرحي، ولغة الأجناس الأدبية الأخرى.

هـ
ملامح المشهد اللغوي الراهن للعربية:

إن المشهد الراهن للغة العربية لا ينبئ بانفراج قريب على صعيد الفصحى، بل يُلاحظ أن اللهجات العامية تتغلغل على مستوى واسع، وعلى أصعدة مختلفة، وكل ذلك ينعكس مباشر بشكل على الاستحسان الواضح لعامية الحوار المسرحي من قبل الجمهور، وكثير من النقاد.

وسأرسم - فيما يلي - صورة للمشهد اللغوي الراهن في الوطن

العربي، ويمكن لنا بعد ذلك الحكم على مدى خطورة ما يجري:

أولا: هناك اليوم أشكال عدة للغة العربية الفصحى، من أبرزها: الشكل التقليدي، والشكل الحداثي، والشكل الذي يتأرجح «بين بين». ولكل شكل من هذه الأشكال مصطلحاته ومرتكزاته الفلسفية والجمالية، وأنماط تفكيره التي تتميز تميزا بينا من الآخر.

ثانيا: هناك لهجات عدة متداولة في الوطن العربي. والإنسان العربي ينشأ على اللهجة العامية، ثم يتعلم الفصحى على مقاعد الدراسة. وهذا يشكل له، أي لهذا الفرد ثنائية لا تجعله قادرا على الاستقرار باتجاه معين. ويظل قلقا على الدوام.

ثالثا: ومن سمات الوضع اللغوي الراهن أيضا أن هناك أناسا غير عرب ينطقون اللغة العربية ويعيشون ثنائية لغتهم الأساسية، واللغة العربية الفصحى التي تعلموها.

رابعا: هناك تأثير كبير للغات الأجنبية في الباحثين العرب. فهم يفكرون علميا باللغة الأجنبية التي أكملوا دراساتهم بها، ويفكرون باللهجة العامية في سلوكهم العادي اليومي. وهذه ثنائية لغوية أخرى لها انعكاساتها السلبية على العربية الفصحى، وعلى الفرد بوصفه باحثا، أو متلقيا عاديا لعمل فني.

خامسا: لكن الأمر الذي يزيد من خطورة الموقف الراهن هو التناقض شبه المستمر بين نمطين ليس لهما علاقة مباشرة بالنقد، ولكنهما يؤثران فيه، وفي ثنائية الفصحى والعامية، هما:

1- الموقف الرسمي الذي يطالب أن تكون الفصحى هي لغة الحوار المسرحي والأدب. ويتبنى هذا الموقف مجامع اللغة العربية، والجهات الأكاديمية الرسمية. وهؤلاء يتبنون الموقف الجمالي التقليدي الذي ذكرناه سابقا. وقد يكون تمسك هؤلاء بالفصحى في كل شيء، ومنها مثلا لغة الحوار المسرحي لمجرد أنها فصحى، أساء إلى العربية الفصحى في أحايين كثيرة.

2- الموقف غير الرسمي، أو الموقف الراهن الموجود على حيز الواقع الذي يؤكد أن للعامية حضورا مميزا في كل مكان، وعلى خشبة المسرح.

أمام هذا المشهد القائم من تعدد اللهجات العامية، وتمكنها، وثنائية العامية والفصحى، وثنائية الخطابين التقليدي والحداثي، وثنائية الوعي الجمالي التقليدي والوعي الجمالي الغربي، وثنائية الجد واللعب، أي المنفعة والفن للفن. أقول: أمام كل هذه الثنائيات يبدو الواقع اللغوي الراهن الآن للعربية الفصحى صعبا، وشائكا، ويكاد يعطي للعامية إمكانات السبق في معظم الحقول.

و
محطات في لغة المسرح العربي الحديث منذ النشأة حتى الآن:

لم يعرف العرب المسرح قديما لأسباب متعددة لا مجال لذكرها هنا، فهم لم يكتبوا «النص المسرحي» بمعناه الاصطلاحي، وإن كانت لهم

ممارسات مسرحية كانت تبدو في الحفلات والأعراس والأعياد الجماعية.

إن المسرح العربي مدين - كما هو معروف - بنشوئه إلى الغرب الأوروبي. وهو - إلى جانب القصة القصيرة، والرواية - نتيجة لعملية المثاقفة التي تمت في القرن الماضي بين الثقافتين الغربية والشرقية، وما تزال مستمرة.

ويمكن اعتبار مسرحية «البخيل» لمارون النقّاش التي كتبها هو، وأخرجها على خشبة المسرح في بيت جده ببيروت عام 1847م أول مسرحية عربية تدخل فن المسرح إلى اللغة العربية، وتجعله واقعا ملموسا، ولا بد من الإشارة إلى أن المسرحية المذكورة ليس لها علاقة بمسرحية البخيل للكاتب الفرنسي موليير.

وتنبع أهمية مسرحية النقّاش من أنها - إلى جانب ما تقدم - أول مسرحية عربية تثير إشكالية - العامية والفصحى» في المسرح العربي.

لقد قدم النقّاش مسرحيات متعددة - إلى جانب البخيل - مثل: أبو الحسن المغفل 1849م، والحسود السليط 1853م. ولعل أبرز ما يشار هنا أن تلك المسرحيات قدمت بلغة اختلطت فيها العربية الفصحى بالعامية الركيكة بالتركية.

ويمثل المرحلة التالية - بعد النقّاش - الكاتب السوري أبو خليل القباني الذي قدم مسرحياته الأولى في أحد بيوت دمشق القديمة، ثم رحل إلى مصر. وفي القاهرة قدم مسرحيات أنيس الجليس والأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب وعفيفة وعنترة، وغيرها.

والملاحظة المهمة - في هذا المجال - أن لغة المسرحيات التي كتبها، ثم قدمها على خشبة المسرح كانت قائمة بالأساس على العامية، والتركية، وقليل من الفصحى.

ولا يخرج الرائد المسرحي الثالث يعقوب صنوع عما بناه زميلاه المذكوران، فقد قدم اثنتين وثلاثين مسرحية تأليفا وإخراجا وتمثيلا أغلبها يصور الواقع الاجتماعي في مصر آنذاك معتمدا على الدعابة الشعبية والأغاني الشائعة واللهجة العامة.

لقد أردت من خلال الإطلالة السريعة على جانب من جهد رواد المسرح أن أؤكد مسألتين:

الأولى: أن مشكلة العامية والفصحى ليست طارئة على المسرح العربي. فقد لازمته منذ نشوئه، واستمرت معه حتى الآن.

الثانية: أن مسرح الرواد الأوائل جعل من العامية أساسا في المسرح. ولا يزال المسرح العربي منذ مسرحية البخيل للنقّاش حتى الآن ملتزما بالعامية كأساس، ومنطلق.

وعلى الرغم من أننا لسنا بصدد الحديث عن مراحل المسرح العربي، لكن لا بد لنا من الإشارة إلى أن المرحلة الثانية في المسرح العربي التي يطلق عليها «المرحلة الرومانسية أو مرحلة الأوربة»، التي مثلها جورج أبيض، ويوسف وهبي، ونجيب الريحاني، وغيرهم لم تخرج - على صعيد اللغة - عما اختطه الرواد.

وكانت اللهجة العامية هي السائدة في لغة «النص المسرحي المكتوب»، و«لغة الممثل» على خشبة المسرح.

لقد نما المسرح العربي في هذه المرحلة الثانية نموا لافتا، وبدا واضحا تأثره بالمسرح الأوروبي والروسي، وكذلك في المدارس الأدبية والفنية، مثل: السريالية، والوجودية، والواقعية، والرمزية، وما إلى ذلك من أسطورة، ورمز، وتقنيات فنية جديدة.

ولكن لو بحثنا في مسرح تلك الفترة عن ملامح لمسرح عربي لا نكاد نقع على شيء بسبب من غلبة العناصر الغربية على الشرقية العربية.

ولو تركنا طور النشأة مع طور النمو، وانتقلنا إلى مرحلة النضج لوجدنا أن الأفق المسرحي العربي أصبح أكثر رحابة، واتساعا وغنى وتنوعا، ويمكن القول: إن التجربة المسرحية لدى الكتّاب العرب تبلورت ونضجت في هذه المرحلة كما وكيفا، وظهر جيل جديد مدعوم بثقافة مسرحية ووعي جمالي مسرحي. وخلال هذه المرحلة التي تمتد حتى الآن ازدادت عملية المثاقفة مع الغرب والشرق عبر الاحتكاك المباشر والترجمة ووسائل الإعلام المختلفة، وأُسست المعاهد المسرحية العليا في بعض العواصم العربية، وظهر كتّاب كبار في كتابه النص المسرحي مثل: توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، ومحمد الماغوط، وسعد الله ونوس، ووليد إخلاصي، ومصطفى الحلاج، وغيرهم.

لكن الملاحظ هنا أنه على الرغم من كل التطور الذي أصاب ثقافة الكاتب وتقنيات المسرح على الأصعدة كافة، فإن العامية كانت أحد هواجسه التعبيرية في لغة الحوار المسرحي.

وأود أن أشير هنا إلى أنه إذا كانت العامية قد رافقت «النص المسرحي» منذ نشأته، فإن «المسرح التمثيلي» كان مفتونا بالعامية.

فمنذ «البخيل» للنقّاش مرورا بالمسرح الغنائي لأبي خليل القباني والمسرح الشعبي الكوميدي ليعقوب صنوع، فيوسف وهبي، والريحاني حتى المسرح التجاري لدريد لحام، وعادل إمام، ومحمد صبحي، وغيرهم كانوا جميعا يقدمون مسرحهم بالعامية، اللهم باستثناء ما يقدمه طلاب المعاهد المسرحية العليا من أعمال مسرحية لعرضها على اللجان لإجازة هؤلاء الطلبة حتى يتخرجوا، وليس لغاية عرضها على الصعيد الجماهيري.

أما ما تقدمه المسارح القومية في سورية ومصر وتونس فهو قليل من حيث الكم، وضيف الفاعلية من حيث التأثير والكيف بسبب ضعف الدعم الإنتاجي له، وأسباب أخرى لا مجال لذكرها.

إن المسرح السائد هو مسرح القطاع الخاص. وهذا المسرح لا تعنيه اللغة الفصحى بقدر ما يعنيه الربح المادي. وهو مسرح ذكي لأنه يعرف تماما ما يريده «النظارة» منه. ولا بد لي من الإشادة بالمسرح الشعري العربي الذي كان يسعى إلى مقاربة الشعر في لغته، ومن أبرز شعرائه:

أحمد شوقي، وسليمان العيسى، وصلاح عبد الصبور، وخليل مردم، وخالد محيي الدين البرادعي، وممدوح عدوان، وغيرهم.

ز
نتائج:

يلاحظ من خلال استعراضنا السابق، ومناقشتنا لجانب من المعارك النقدية التي دارت حول لغة المسرح، ولأبرز النظريات الجمالية الداعمة لذلك، وكذلك من خلال عرضنا الموجز للغة المسرح بدءا بجيل الرواد ما يلي:

1 - إن العامية كانت ولا تزال هاجس «النص المسرحي»، وأساس «المسرح التمثيلي». وهذه العامية أضحت عاميات، ومن النادر أن نجد مسرحية لم تخضع لإغراء تلك «العاميات»، حتى أن بعض المسارح القومية كانت تقدم مسرحياتها باللغة الفصحى، وكان كثير من النقاد والجمهور لا يعتبر ذلك مسرحا، بل يعدونه نوعا من أنواع تأدية الواجب القومي، أو أن المسرح القومي غير جاد؛ لأنه سيقدم استعراضا خطابيا للغة الفصحى، وليس مسرحا. ومعظم هؤلاء يعتقدون أن هذا النوع من العروض المسرحية لن ينجح لأنه مكتوب باللغة الفصحى.

2 - ناقش النقد الأدبي بعامة، والنقد المسرحي بخاصة مشكلة العامية والفصحى في المسرح، وفي غيره من الأجناس الأدبية. وكان ذلك النقد - حتى المتشدد منه - أكثر ميلا إلى التباسط مع العامية في الحوار المسرحي، وبخاصة حين يقدم «النص المسرحي» على خشبة المسرح، باعتبار أن العامية حالة واقعة لا بد من الاعتراف بحضورها في المسرح، وهي من خلال ذلك قادرة على التعبير عن أبعاد الشخصيات والأحداث، وقادرة على إثارة الكوميدي والتراجيدي، ورسم الجميل، والقبيح، وتكوين الجليل ببراعة متناهية. والعامية بهذه الصورة، ومن منظور جمالي تعتبر جميلة لأنها تؤدي الغرض الذي وضعت لأجله. ولأن هناك من يجعل العامية كذلك فقد راجت وصار لها جمهورها الواسع، وسحرها الخاص، بل أصبحت العامية تتحكم بتغيير الذوق الجماعي. والعامية - من خلال تملكها المذكور - حين تكون غير ذلك تبدو قبيحة من وجهة نظر هؤلاء.

إننا ندعو إلى أن تكون اللغة العربية الفصحى لغة الحوار المسرحي، بل لغة الأجناس الأدبية جميعا دون استثناء؛ فالعربية ليست مجرد مفردات جميلة فحسب، وإنما هي تمثل عمق شخصيتنا الحضارية، وحاضرها، وعن طريقها صاغ الإنسان العربي - عبر آلاف السنين - مشاريعه الحضارية، والجمالية، وعن طريقها أيضا أهدى إلى العالم أبجديات المعرفة الإنسانية. إن العربية الفصحى يجب أن تكون لغة مستقبلنا. ولا يتم ذلك إلا إذا ساهم الأدب في استثمار طاقاتها في الحوار، والتعبير،

والتصوير. ولكن ينبغي ألا ننسى مراعاة «بيئة الحوار»، و«لغة الحوار» بين الشخصيات على الصعيد الثقافي، وكذلك «الموروث الشعبي» الذي صيغ أساسا بالعامية، ولا يمكن أن يقدم إلا عبر تلك الصيغة. أعني أنه لا بد من الأخذ بعين الاعتبار التفاوت النسبي بين الشخصيات، وكذلك الأمثال والأغاني والحكايات، وما إلى ذلك. ونتمنى أن يقوم المعنيون بشؤون الكتابة في المسرح أو الأدب بجعل الفصحى تقوم بذلك، بدلا من العامية، إذ نظن أن المشكلة عائدة إلى من يستخدم العربية، وليس إلى العربية ذاتها. وحين لا يستطيع هؤلاء جعل الفصحى تحقق ذلك ستصبح قبيحة، ومستهجنة، وستحل العامية - دون أي استئذان - مكانها، كما هو حاصل الآن.

وأود أن أشير - قبل إقفال الحديث في هذا الحديث - إلى أن معظم الذين استخدموا الفصحى في الحوار المسرحي لم ينجحوا في تطويعها لتصبح جزءا من الشخصية التي تتحدث بها، بل - دائما - كنا نحس أن الشخصية شيء والحوار الذي تتحدث به شيء آخر منفصل عنها تماما إلى جانب الخطاب المنبري الذي يعد من أبرز سماتها، لذلك كانت الفصحى - في المسرح - تخسر من الجولة الأولى أمام العامية. وإذا ما أردنا للفصحى أن تسود، ولو بشكل نسبي، فينبغي أن نثق بها أولا، وأن نقتنع بقدرتها على النجاح، وينبغي ثانيا أن يكون الكاتب قادرا على توظيفها توظيفا صحيحا بحيث يجعلها جزءا من الشخصية، وينسحب هذا الكلام على المخرج والممثل وكاتب السيناريو، وكاتب الحوار. وينبغي أن يدعم كل ذلك وسائل الإعلام المختلفة، وبخاصة المؤثر منها، وأن تتخلص الجهات الأكاديمية المعنية بهذا الأمر من المبالغة في الطرح. وأعتقد أننا بهذه الصورة نستطيع أن نساهم في جعلها - ربما - في المرتبة الأولى، وجعل العامية في المرتبة الثانية، وليس العكس كما يجري الآن.



المسرح والطفل واستراتيجية اللعب

يوسف الطالبي

في البدء لا مناص من رفع اللبس الحاصل عند كثير من المشتغلين في حقل المسرح، حيث يتم تداول تسميات مختلفة (مسرح الطفل، المسرح المدرسي..) للحديث عن موضوع واحد والمتعلق هنا تحديدا، بالعلاقة القائمة بين المسرح والطفل. والحال أن هناك تميزات منهجية دقيقة لا بأس من التنبيه إليها قبل أي تناول.

إن مسرح الطفل هو المسرح الذي يقدم للأطفال بصرف النظر عمن يقدمه لهم، صغيرا كان في السن أم كبيرا، وهو مسرح يحدد هدفه أساسا في الفرجة مع ما تحمله من خبرة ومعلومات.

أما في المسرح المدرسي فإن التلاميذ هم الذين يتولون بأنفسهم تشخيص الأدوار وتقديم العرض برعاية المدرس أو غيره من المربين، وهو مسرح يضع من بين غاياته، غرس القيم، وتثبيت المعلومات، مع القدرة على المواجهة... ومن نافل القول التأكيد على أهمية التعليم بوساطة المسرح، إذ يحقق فائدة أكبر لدى التلميذ تفوق تلك التي تتم وفق طريقة التدريس العادية، وفي هذا الصدد يقول هشام شرابي: «فالتعليم المباشر ممل بالنسبة إلى الطفل، ولذلك فإن أي تعليم يمكنه تحقيقه في هذه المرحلة يتم على الأغلب بوساطة اللعب، أما الشطر الأساسي لنمو الطفل الذهني فهو أن نجعله يحافظ على انتباهه، وذلك لأن الضجر والإكراه هما عقبتان أساسيتان في وجه التعلم المبكر» (1).

وعموما، فإن المسرح المدرسي هو أيضا مسرح للطفل، ما دامت المراحل العمرية لدى التلاميذ تندرج في إطار الطفولة، لكن عن أي مسرح نتحدث؟ ولأي طفل؟!

المسرح والطفل أية علاقة؟

إن إشكالية هذا العنوان تحيلنا بالضرورة إلى طبيعة المسرح الذي

سنتناول. فهل سنتحدث عن المسرح المناسباتي (2) الذي لا علاقة له بالجانب التربوي، وباهتمامات الطفل الملحاحة، والذي تحكمه - غالبا - المصلحة الذاتية في تلميع صورة المربي (المدرس) (3) أمام مسؤولية (الإدارة)، وأيضا محاباة الطفل / التلميذ لمدرسه، وتسابقه لتلبية رغبته بالمشاركة في العرض بعيدا عن الحس الفني، والدافع التلقائي، وما يرافق ذلك من تحذير دائم من قبل الأسر لأبنائها ومنعهم من المشاركة، باعتبارها مضيعة للوقت، وتؤثر بالأساس على تحصيل التلميذ وتكوينه.

حيث من الملاحظ: أن جل المشاركين من التلاميذ في هذه التظاهرات الفنية، إما أنهم يتصفون بالنزق والشغب.. أو غير موفقين في دراستهم، مما يجعلهم يفرون من (سلطة) المدرس، وتبعات الدرس، (4) تحكمهم في ذلك الرغبة في تغطية هذا (الضعف) بالمشاركة الفعالية حبا في (التعويض = القوة)، وتطلعا للظهور أمام زملائهم بمظهر يكسبهم بعض التقدير والاحترام، أو خوفا من نقمة المدرس (5). وقليلون هم أولئك الذين يقبلون على المشاركة إلى جانب المدرس بذخيرة التفوق والهواية..

أم نتطرق لموضوع المسرح التجاري (الكراكيز أو الكراكوز، البهلوان أو المهرج...) الذي يرخص لفرقه بعقد صفقات مربحة مع المؤسسات التعليمية، دون رقيب للعمل المسرحي الموجه للأطفال، والذي هو في الغالب الأعم يأتي من أجل الضحك المجاني، وفتنة الألوان، وخفة الحركات. دون إضافة فنية أو معرفية أو تربوية مفيدة للتلميذ.

أم نعمل على مقاربة مسرح غير موجود بمؤسساتنا، بمطلق المعنى، ما دامت النظرة السائدة تعتبره مضيعة للوقت، وفسادا للأخلاق، ومظهراً من مظاهر التسلية التافهة، والترفيه غير المجدي. وغياب المسرح عن المناهج التعليمية دليل قاطع على النظرة الدونية للمسرح، من قبل مؤسسة من المفروض أن تراعي القيمة التربوية والفنية والجمالية والحضارية للمسرح.

هذا عن المسرح. لكن عن أي طفل نتحدث؟!

الطفل.. الواقع والتحديات

إن مراحل الطفل العمرية تبتدئ بالطفولة المبكرة أو سن المرآة (l'age de mimoir) أي انطلاقا من ثلاث سنوات مرورا بالطفولة الوسطى وانتهاء بالطفولة المتأخرة، التي تعتبر نقطة خلافية. إذ إن هناك من يحددها في سن الثانية عشرة، وهناك من يمددها إلى حدود الثامنة عشرة. (6)

ومهما يكن، هل نتحدث عن الطفل في البادية (الأرياف)، المحروم غالبا من كل أشكال التربية والتكوين، حيث تضرب الأمية أطنابها في صفوف الصغار والكبار على حد سواء، وتستفحل في صفوف الإناث بشكل مدمر، وحتى إذا كان هناك نصيب من التعليم فإن المحيط السوسيو ثقافي يمارس الكثير من الإكراهات والإرغامات على الطفل (مساعدة الأب في الحقل، الرعي، جلب الماء،

جـمـع الحطب، الذهاب إلى السـوق الأسـبـوعي... مـوازاة مع الدراسـة)، إضـافـة إلى العوامل الجغرافية وبعد المؤسسات التعليمية وما يلاقيه الطفل من نصب... دون إغـفـال وضـعـيـة المدرس/ المربي ونفسيته المهزوزة، حيث يصاحبه شـعـور دائم بقـهـر المجتمع، وغبن الدولة؛ إذ يعاني عند تخـرجـه من التـعـيـينات المجـحـفـة (المناطق النائيـة، وظروف العـيش الصـعـبـة فيـهـا....) وتشـتيت شـمل أسـرته، مقـابل أجر يعمل دوما على مراكمة مديونيته.

أم نتـحـدث عن الطفل في المدينة الذي تلقى تعليما تمهيديا مـختلفا في (المسيد) أو (الكتاب) أو الروض... (7) مع ما في هذا التمايز من بون شاسع في تكوين شـخصية الطفل وانفتاحه على العالم المحيط به..

أم نوجه اهتمامنا إلى الطفل الذي يتـابع تعليمه بالمدارس الحكومـيـة، دون الحديث عن البرامج التـعليمـيـة الضحلة التي لاتراعي نفسية الطفل، ووضـعـه الاجتماعي، ولا تستـجيب لحاجيات المجتمع في علاقاته بسوق الشغل، والفروق الصـارخة التي تؤثر سلبـا على شـخـصـيـة الطفل، حـيث الهوة سحيقة بين التنظير والممارسـة (بين مـا يسـمـعـه الطفل من المدرس داخل الفـصـل الدراسي، وبين مـا يعيشه في الشارع والبيت، وما يراه في التلفزيون...)

أم نـقـف عـنـد ذلـك الـطـفـل الـذي يتمتع بوضعية استثنائية بالمدارس الخـاصـة، أو ذلك المحظوظ الذي التـحق بالمدارس الأجنبـيـة داخل الوطن، والتي تعـتـمـد على آخـر تقنيات الوسائل السمعية/ البصرية في التلقين والتـعليم، ولهـا صلة بشـبكة المعلومـات العـالميـة (Inter-net)، وتستند على أطر كفـأة للقيام بذلك. (8)

إننا هنا لا ندعي تقـديم جـواب جـاهز، أو أجـوبة ممكنة، بقـدر مـا نرغب في طرح أسـئلة تسـعـفنا في تقريب الموضوع وضبطه.

استراتيجية اللعب (9)

جـاء في إعـلان حـقـوق الطفل الصـادر عن الجـمـعـيـة العـامـة للأمم المتحدة بتـاريخ 20 نوفـمبـر 1959، ما يلي: «ويجب أن يتاح للطفل الفرصـة الكاملة للعب والتسلية اللذين يجب أن يوجـهـا إلى الأغراض نفسـهـا التي يتـبناها التـعليم، وعلى المجـتـمع والسلطات العـامـة أن تعمل جـاهدة على تعزيز تمتع الطفل بهذا الحق».

انطلاقـا من هذا الحق إذن، فـإن اللعب عادة ما يكون من أجل اللذة، أو لغـاية التـأديب، عكس اللهـو الذي لامنفـعـة ترجى من ورائه. وعـلاقـة الطفل باللعب، علاقة جدلية، به تتأكد صحة الطفل وسلامته، وفي غيابه دليل على مرضه وسقمه. «إن لعب الأطفـال لا يفـهـم دائمـا من طرف المربين بأنه إحـدى العـلامـات الدالة على سـلامـة نمو الطفل وإحـدى الوسائل التي تساعده على نمو آلياته الذهنية وتوسـيع مـجاله الخيـالي/ الفكري وارتبـاطه بالعـالم وحـبـه للوجـود واندمـاجـه في الجمـاعـة. إنه أمر ناتج عن سوء فـهم أو غياب الوعي

بتوزيع جديد غير توزيع العمل.» (١٥) وهو ما يسمح لنا بطرح حالات هذه العلاقة على الشكل التالي:

أ- طفل يأخذ منه اللعب كل وقته، على حساب وجبات أكله، وواجباته الدراسية، وعادة ما يوصف هذا الطفل بأنه مشاغب أو «شقي» وهذه الفئة من المفروض أن تجد رعاية خاصة من أجل تنظيم ساعات العمل، وساعات الفراغ (الوقت الثالث) حتى لا تؤثر العشوائية على نفسيتها، وبالتالي على حياتها، بشكل سلبي.

ب- طفل يلعب بهدوء، أو يتابع رفاقه في أثناء اللعب بكثير من اللذة والمتعة، كأنه يشاركهم ذلك اللعب، وهذه الفئة عادة ما تغلب الواجب على اللعب الذي يكاد يتوارى من نشاطها حتى يبدو بشكل باهت، ويكون لذلك علاقة بالتربية عادة، هذه الفئة تحتاج إلى التحسيس بأهمية اللعب، ونزع صفة «اللاجدوى» التي يتصف بها دوما. إن اللعب ضرورة ملحاحة متى أحسن استثماره، وتم اختيار الوقت المناسب له.

ج- طفل لا يلعب بالمرة، وهو وضع مقلق جدا، وغالبا ما ينعت هذا الطفل بأنه انطوائي، أي أنه يعاني من مرض نفسي، غالبا ما ينتج عن الأساليب غير القويمة للتربية في البيت أو الشارع أو المدرسة... أو فيهم جميعا، ويكون الخوف هو الحالة المسيطرة على هذه الفئة. هنا يكون الاستعجال في التدخل بشكل مدروس أمر على غاية من الأهمية، وإلا تم تصريف هذا الانطواء، مع تقدم سن الطفل، إلى انحراف.

إن الرعاية، والتربية، والتوجيه، أمور لابد منها من أجل علاقة سليمة بين الطفل واللعب. لكن، ما هو اللعب؟ وكيف كان ينظر إليه؟ وهل دخل ضمن اشتغالات العلوم، أم ظل على هامشها؟ ولماذا يلفه عندنا الكثير من الصمت؟

وكيف يمكننا إخراجه من منطقة الظل؟ بل لماذا لايتم استثماره في المؤسسات التعليمية؟ ثم هل اللعب دوما ملتصق باللهو، ومضيعة الوقت، أم هو ثقافة وسلوك إنساني رفيع، يمكنه أن يساهم في البناء الحضاري للأمة؟ هذه الاسئلة وغيرها كثير، هو ما سنسعى إلى التجاوب معها، أكثر من الإجابة عنها.

تعريف اللعب:

في اللغة الإنجليزية تستعمل كلمة ((play للدلالة على اللعب المتحرر من القواعد، وعلى أي عمل يكتب من أجل التمثيل. أما في اللغة الألمانية فيستعمل فعل لعب ((spielen كجذر لكل المصطلحات الدالة على التمثيل والمسرح. في حين نجد في اللغة الفرنسية كلمة ((Jeu وهي مشتقة من كلمة ((Jocus اللاتينية التي تعني اللهو، للدلالة على أداء الممثل وعلى اللعب كنشاط. (١١)

أما في اللغة العربية فإن الجذر (لعب) يتضمن «اللذة والتنزه والمزاح والمداعبة والخفة والرشاقة والعزف، وكذلك التسلط. على أن المعنى الخاص بمفردة (لعب) هو النشاط الذي لا يجدي نفعا والإفراط يعد لهوا، واعتبار اللهو مخالفة وخداعا للنفس وللآخرين يأتي كون اللهو

لغة الولع والإعجاب والغفلة والسلو والإعراض عن الشيء والانشغال، أي في الاصطلاح التقصير في الواجبات، ونقيض اللعب الجد.. فهذه الضرورة منظور إليها كجواز في مرحلة الطفولة مع نوع من التشدد عند الشباب ومؤاخذة بعد الرشد » (12).

وعموما فإننا لا نجازف إذا قلنا إنه «لا يوجد تعريف واحد جامع للعب يأخذ بعين الاعتبار علاقة الإنسان باللعب على الصعيد الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي، وإنما توجد تعاريف متنوعة الاتجاهات» (13).

أهمية اللعب وأنواعه:

إن الدارس للموروث الثقافي؛ اللعب خاصة، يصطدم بندرة المراجع. ومرد ذلك في تقديرنا إلى اعتباره، عند البعض، مسألة عبثية لا تقتضي الاهتمام، كما أن الدراسات التي تناولت الموضوع كانت، في الغالب الأعم، دراسات تهدف إلى إضفاء نظرة أخلاقية وهدف تربوي على اللعب..

إن هذا التناول الأدواتي والتوظيفي يفوت على الباحث فرصة اعتبار اللعب جزءا مهما من الرأسمال الثقافي الذي تغنيه الأجيال المتعاقبة، وأنه كسائر مكونات التراث يتهدده الذبول أو الانحراف فالتلف. (14).

ولقد ظل اللعب، ولمدة طويلة «حقلا مغلقا وعفويا وغير منظم نظريا، وعندما نقوم بمساءلة العلوم الإنسانية ومجالات اهتماماتها نجد أن هذا الموضوع لم يكن بالنسبة إليها موضوع طلب اجتماعي (15) أما الآن فقد دخل اللعب ضمن اهتمام واشتغالات العديد من الدراسات والأبحاث والعلوم مثل: التاريخ والأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسيكولوجيا... والتي قاربته من مستويات مختلفة.

فلقد سعت المقاربات السيكولوجية إلى فهم الألعاب وتصنيفها وفق مراحل النمو العضوي والنفسي للإنسان، بينما عملت الاهتمامات التربوية على الاستفادة من السمات الديداكتيكية للألعاب قصد توظيفها بشكل بيداغوجي، باعتبارها طرائق تعليمية أو وسائط تلقينية... أما المقاربات السوسيولوجية فهي في غالبيتها لاتهتم بالدراسة النظرية للعب، إلا بارتباط بمفهومي المجموعة أو الوقت الحر.. على أن ما يميز المقاربات الإثنولوجية هو أنها لاتنظر إلى اللعب في حد ذاته، إذ لا يوجد اللعب باعتباره ظاهرة معزولة، بل هو جزء من كل معقد ومتشعب، وله بعد ثقافي في ارتباط بالعوامل المكونة للبنيات الإثنوثقافية. (16).

إن اللعب بصفة عامة هو انفلات من ضوابط الحياة الاجتماعية، والضغوط التي تتحكم في وتيرة الوجود اليومي، دون أن ينفي صلات النسب التي تربطه بهذا الواقع المجتمعي. إذ في أثناء اللعب يقع تمثيل هذا الواقع المجتمعي كمعطى طبيعي ومحاكاته، ومن خلاله يتم تمرير القيم الاجتماعية التي غالبا ما تبنى عليها قواعد اللعبة، أو تصاغ وفق معاييرها، إلى درجة قد يتماهى فيها الواقع المجتمعي بوقائع اللعبة

أحيانا. وهذا ما عمل على بروز بعض التيارات التي ترجع كل الحياة الاجتماعية إلى اللعب، أو تعتبرها لعبا متعاليا «لعب الأدوار» (Jeux de roles) (17).

ولقد ذهب L.(Burkhard) للقول إن أبهى لحظات الثقافة الإنسانية إشراقا كان ذلك التحول الذي حدث في العقلية اليونانية نتيجة إحداث الألعاب الأولمبية، إذ كان ذلك تحولا عظيما في تاريخ الفكر والمنطق الإنساني، حيث أنتج ثقافة إنسانية ماتزال حية إلى الآن وبشكل متطور (18).

ولقد جعل سيغموند فرويد (s.Freud) اللعب مقابل الواقع والحياة العملية.

وبتأثير منه أصبح اللعب نشاطا حرا ومختلفا، جديا وإراديا، ومنظما بقواعد، وله حدوده في المكان والزمان، وهو نشاط غير مجاني لأنه يمكن أن يكون خلاقا وأساسا للإبداع الفني، وخصوصيته تكمن في أنه يؤدي في النهاية إلى نوع من التحرر. (19).

وهو ما ذهب إليه (John Huizin-ga)، حيث يرى أن اللعب «نشاط تطوعي يقوم به الإنسان في حدود مضبوطة في الزمان والمكان، تبعا لقواعد مقبولة بحرية تامة، ولكنها - رغم ذلك - إجبارية لتحقيق غاية في حد ذاتها مصحوبة بشعور من الفرح وبوعي ورغبة في أن يكون الإنسان على غير ما هو عليه في الحياة العادية». (20).

يقول جان دوفينيو (J.Duvignaud): «إن الثقافة لم تنبع من اللعب، وإنما ولدت على شكل لعب وتطورت في جو اللعب، وأن الثقافة الغربية في تطورها أخضعت كل المظاهر الاجتماعية والفكرية، ومن بينها اللعب، لأطر وقواعد وقيم..» (21).

يعتبر اللعب إذن، من أهم المقومات التربوية بالنسبة إلى الأطفال ونشاطا مميزا لحياتهم، كما يعتبر مدخلا وظيفيا لعالمهم، ووسيطا تربويا فعالا في تشكيل شخصيتهم.

تبقى الإشارة إلى أن اللعب يبدأ بشكل تلقائي، لكن إذا كان في مستطاعنا تحديد بدايته، فإنه من الصعب جدا تحديد نهايته، إنه يتطور دون أن يتوقف، أي أنه يبدأ بشكل عفوي ثم ينتظم في حياة الإنسان حتى يأخذ طابع الوظيفة، بمعنى أنه يصبح وظيفيا في حياته. وكلما تقدم الطفل في السن تقلصت مساحة اللعب من نشاطه اليومي (كميا). ومقابل ذلك فإن المساحة المتبقية للعب في نشاط الطفل يتم تطويرها بشكل نوعي. وللعب أهمية كبرى في حياة الطفل، إذ يساعده على نمو بنيته الشخصية بشكل تدريجي، وعلى المستويات كافة: الجسمية (ينمي عضلاته على نحو سليم، ويدرب كل أعضاء جسمه بشكل فعال، انطلاقا من الحركة...) والنفسية (التخيل، الإرادة، الضبط النفسي..) والعقلية (يعمل على نمو النشاط العقلي المعرفي «الإدراك، التفكير، الذاكرة، الكلام...») كما يؤدي اللعب دورا بناءا في نمو الطفل اجتماعيا واتزانه انفعاليا، والانفتاح على المحيط، والاندماج فيه.

وللعب أيضا قيمة تربوية تعليمية، ولكن لاينبغي أن نفهم من ذلك أن اللعب في حد ذاته ينطوي على هذه القيمة، ولكنه يكتسبها من خلال التنظيم والتوجيه، فالتربية العفوية أو الفلسفة الترسلية (- laissez faire) «روسو» لاتضمن تحقيق هذه القيمة. بالإضافة إلى القيمة الطبية أو العلاجية، أو ما يعرف بطريقة «العلاج باللعب» أو «اللعب العلاجي» ((play therapy، حيث إن اللعب يساعد الطفل على التعبير عن انفعالاته، وبالتالي الخروج من موقف القلق والتوتر، والتخلص من الرغبات المكبوتة، والإحساس بالخوف.. إن هذا التصريف ((ventilation عن طريق اللعب هو ما يساعده على النمو الصحي السليم. (22).

من هنا يتبين أن «أول علاقة يربطها الطفل ويحدد بها نمط وجوده هي اللعب، فمن خلال اللعب ينتج الطفل علاقة مؤسسية. فاللعب ليس فقط تحقيقا للغرائز وإشباعا لها بل هو إدماج للطفل في المؤسسات القائمة من خلال إنتاجه أو إعادة إنتاجه لعلاقات تحدد نمط وجوده الخاص وتحدد شخصيته وتطبعها بطابع خاص ومتميز.» (23).

إن اللعب بالنسبة إلى الطفل كالعمل بالنسبة إلى الراشد؛ حيث يأخذ الطفل عمله مأخذ الجد. ويكفي أن نرى ردود فعله حينما ندعوه إلى الكف عن اللعب، لنلمس أن اللعب ليس مضيعة للوقت، كما يعتقد الكثير من الآباء، وإنما هو نشاط وظيفي يقوم بتنمية العديد من جوانب شخصية الطفل.. إذ إنه سلوك فطري نستطيع أن نراه لدى الرضيع منذ الشهور الأولى من ولادته، حيث يلهو بثدي أمه في أثناء عملية الرضاعة... وبالتالي فهو حاجة طبيعية لابد من إشباعها بالنسبة إلى الطفل حتى يتمرن على الأدوار الاجتماعية المستقبلية، وفضلا عن كل ذلك، فإن اللعب يعتبر لغة وتعبيرا يستخدمهما الطفل منذ سن مبكرة، ومن خلاله يستطيع الاختصاصي النفسي أن يعرف الشيء الكثير عن الحياة الانفعالية للطفل. (24).

ولقد امتد التفكير في اللعب، فلسفيا، إلى إعطائه بعدا أنطولوجيا أحيانا، فقد «اعتقد الفلاسفة أن هناك منطقة يتصرف فيها الإنسان بحرية عن ذاته يستقل فيها عن صرامة المنطق وعنف الواقع ليحدس ويتوقع ما ليس بموجود». (25)

وخلاصة القول، فإنه يكاد لايعارض أحد ضرورة اللعب في الحياة الاجتماعية، بل يكاد يكون هناك إجماع على ضرورته وأهميته في التنشيط، وتوسيع المدارك، إضافة إلى ما يحققه من متعة وإقبال على الحياة من خلال تحقيق التوازن النفسي والعقلي للاعبين، وتظهر هذه الأهمية في النظريات السيكولوجية والطبية بوجه خاص (26).

لكن هناك أنشطة تؤسس وجودها على تصورات دينية ما لازالت مثار الجدل مما يطرح إشكالات نظرية ومعرفية ومنهجية. صحيح أن الجذور التاريخية للعب تبين ارتباطه بالقدسي. وهذا ما دفع بعض المؤرخين والأنثروبولوجيين إلى

اعتبار أن الألعاب ما هي إلا نتيجة لسيرورة تحلل عدد من المؤسسات الاجتماعية واندثار العديد من المعتقدات في خضم تطور المعرفة وتطور المجتمعات إلى حد اعتبار اللعب والطفولي منه على الخصوص هو تقهقر وتدن لطقوس قدسية عتيقة مارسها الراشدون.» (27).

أما أنواع اللعب فقد صنفها روجي كايوا (Roger caillois) إلى أربع مجموعات كبرى نعمل على تبيانها اعتمادا على الخطاطة التالية:

ألعاب التقليد أو المحاكاة (Mimesis) «المسرح..»

ألعاب التباري أو المنافسة (Agon)«المباريات الرياضية...»

ينتج عنهما إبداع أشكال ثقافية

ألعاب الحظ أو المصادفة (Alea) «القمار...»

ألعاب الانتشاء (Illynx) «تندرج في إطارها كل الألعاب التي تثير شعور الدوخة..»

يشلان حركة الخلق والإبداع وإعمال الفكر والعقل لدى الممارس.

وختاما، فإن «حرمان طفل من اللعب يعني حرمان أمة أو شعب من أمن المؤسسات المدنية مستقبلا وتشجيع وتبطين لنظام الكبح والخضوع ذلك أن للعب دورا أساسيا وحاسما في تدعيم هذه المؤسسات على مستوى النضج النفسي للطفل وإعداده لتحمل المسؤوليات الجسام وتربية القناعات السليمة لديه، فحينما ينعم الطفل في حرية يتصرف بمزاج التوافق النفسي والاجتماعي.. ويؤسس بينه وبين أشيائه علاقات متوافقة ومتكافئة، تشبع حاجياته النفسية والاجتماعية وتوسع أفقه (الخيالي / الفكري) نحو بناء يسوده التكافؤ والعدالة الاجتماعية، مما يجعله يدعم ويدافع بموقف ومبدأ، عن سيادة المؤسسات المدنية التي تضمن كرامة الإنسان حسب ما تقتضيه طبيعة نموه النفسي والاجتماعي فضلا عن البيولوجي». (28).

تركيب

إن أوقات الفراغ، أو الأنشطة الموازية، يجب أن تستغل لصالح اللعب، من أجل القيام بمختلف الأعمال الإبداعية التي يمكن أن يفجرها الطفل، من خلال مواهبه وميولاته، هي فرصة إذن لخلق الورشات (المسرح، الرسم، الموسيقى...) من أجل صقل هذه المواهب وتطويرها. إن «منطق اللعب - بما فيه لعب الأطفال - بقواعده وتقاليده يعكس واقع المجتمع. إنه «مرآة اجتماعية حقيقية» فاللعب يشكل أحد الأنشطة التربوية التي تستحق أن تتمتع بحقوقها كاملة مثل باقي الأنشطة التي تقوم بها المؤسسة المدرسية والمجتمع. إن اللعب لا يمتاز فقط ببعده الفلسفي النظري ولكنه موضوع للتربية وأحد عناصرها التي تهتم بها المدرسة كمؤسسة تربوية. وقد اعتبر مدنتيني اللعب أكثر أنشطة الأطفال معقولية وصرامة» (29).

لكن الطريقة المثلى التي نقترحها، والتي تبين لدينا أنها الأجدى للوصول إلى نتائج إيجابية، تتماشى

مع تصورنا لدور اللعب في حياة الطفل، في أفق استثماره عند تعاملنا مع المسرح، يجب أن تتبع المراحل التالية:

● **المرحلة الأولى:** وهي مرحلة الملاحظة أو المراقبة عن بعد. ويتم فيها خلق فضاء للعب (قاعات الدرس، ساحة المدرسة أو الملاعب الرياضية التابعة لها...) يسمح فيه للطفل باللعب بحرية وتلقائية دون تدخل من المدرس/ المربي إلا متى رأى ذلك ضروريا، بمعنى كلما أحس بخطر يتهدده أو يتهدد من حوله (أذى قد يلحق برفاقه في المدرسة، أو تخريب ملك عمومي...) يقول هشام شرابي: «يجب مساعدة الطفل في عمليتي اللعب والتعلم، كما يجب مساعدته على البقاء لوحده. ولكننا نجد في المجتمع العربي، أن الطفل الصغير لا يتمتع بالمبادرة بما فيه الكفاية، وأن الناس من حوله يقولون له دوما أن يفعل هذا وذاك، وبما أنه محاط بالناس دون انقطاع فهو محروم من مبادرة اكتشاف نفسه، وبالتالي اكتشاف ما يمكنه أن يكون وما يستطيع أن يفعله من تلقاء ذاته، ولذلك يجب عدم إزعاج الطفل الذي يلعب وحده بهدوء، فلا يلعب فحسب بل يقوم بتنمية مهاراته» (30).

وهذا ما سيسمح للطفل بمحاولة الخلق والإبداع مع التعبير عن ميولاته ورغباته، حيث تسنح لنا هذه المرحلة بفرصة تسجيل مجموعة من الملاحظات، من قبل معرفة الميولات الخاصة لكل تلميذ/ طفل: (تقليد المعلم، محاكاة الكبار أو تشخيص حادثة عند الحكي لتقريب الحادثة من التلاميذ... «المسرح» الجري أو القفز على الحبل أو اللعب بالكرة.. «الرياضة» خطوط هندسية على السبورة، أعمال تجسيمية بالورق، النقش على الطاولة، التخطيط على الأرض.. «الرسم أو الفنون التشكيلية» الضرب على الطاولات أو خلق أصوات بتوظيف الأدوات المدرسية، أو التصفيف بشكل متناغم... «الموسيقى»..).

وهذه المرحلة مهمة ومساعدة جدا من أجل الانتقال للمرحلة الموالية.

● **المرحلة الثانية:** وهي مرحلة توجيهية بالأساس، إذ تعتبر نتيجة حتمية لسابقتها. وهو ما يسمح بتصنيف الأطفال وفق ميولاتهم الشخصية التي تم التعبير عنها فيما قبل (مرحلة الملاحظة)، ليتم بعد ذلك الانتقال إلى بعض الدروس النظرية المساعدة، وبعد الاستيعاب يتم العمل على خلق بعض الورش من أجل تطبيق ما تم الاستعانة به نظريا، مع اعتماد الأساليب السمعية/ البصرية، والقيام بخرجات، والانتقال لمعاينة بعض الأعمال في عينه المكان (عروض مسرحية، مقابلات رياضية، معارض للفنون التشكيلية، حفلات موسيقية...) من أجل الإفادة منها أكثر، وهذا ما دفع إميل دوركايم (E.Durkheim) إلى القول بأنه «إذا كان لابد من اللعب للأطفال فإنه يلزم المربين أن يوجهوهم نحو الفن. إن الفن كاللعب، بل هو أنبل أنواع اللعب لذلك كان تدريس الثقافة الجمالية (الفنية)، رغم ضعفها في تكوين الأخلاق المدنية عند الأطفال، يقوم

مقام الدور الذي يمكن أن يلعبه اللعب؛ بهذا المعنى هو الوسيلة القادرة على توجيه الطفل نحو العمل وإدماجه في المؤسسات» (31).

● **المرحلة الثالثة**: أو مرحلة الاستثمار والمشاركة، حيث يمكن أن تؤسس فرقا فنية أو رياضية، تمثل المؤسسة، مما يخلق الثقة بالنفس لدى التلميذ/ الطفل مع الإحساس بالمسؤولية، وتعتبر هذه المرحلة حاسمة طبعا في علاقة الطفل بالمسرح. لذلك يجب استثمارها بشكل علمي جيد ومدروس، ومن خلال التراكم سنصل إلى أعمال نوعية نحقق من خلالها الأهداف المسطرة. حيث يرى جون شاطو: «أن النشاط اللعبي لايودي فقط إلى التربية paidia ولكن يعطي القوة التي تسمح للطفل بأن ينشئ ذاته في المجتمع وأن يتخذ لنفسه موقفا في هذا المجتمع. إنه يؤهل الطفل للدخول في الحياة الاجتماعية ويساهم في انبثاق شخصيته. إنه شكل من أشكال التنشئة الاجتماعية المرتبطة بتكوين شخصية الطفل وهويته، وذلك بنقله من المستوى الحيواني الملازم له عند الولادة إلى المستوى الاجتماعي الذي يطبعه بطابع الإنسان: الإنسان اللاعب-الاجتماعي» (32).

إذن من أجل تقليد مسرحي راسخ، ومن أجل ثقافة مسرحية جادة وفاعلة، يجب البدء من الطفل، من المدرسة، يجب البدء من اللعب.

وخلاصة القول، هل اللعب باعتباره (استراتيجية)، سيسمح بخلق مؤسسة قوية ومنسجمة بين المسرح والطفل، أم أنها مؤسسة محكومة دائما بالسياسة المتبعة من قبل المتدخلين والفاعلين، في حقول تعيش أبدا لحظات تجاذب مستمر؟!

الهوامش

1- هشام شرابي- مقدمات لدراسة المجتمع العربي- دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت- الطبعة الرابعة- 1991- ص.143.

2- لقد كشفت هذه المناسبات عن بعض المواهب والأسماء اللامعة الآن في مجال المسرح، والدراما عموما. وهو ما يفرض علينا أن نوجه عنايتنا لمثل هذه المناسبات التي تعتبر بحق خزانا مهما يجب استثماره بكثير من العناية والذكاء.

3- قلة هم أولئك الذين يقدمون على مثل هذه الأنشطة التربوية انطلاقا من قناعات ذاتية، وحب صميم للمسرح، أما الغالب الأعم منهم، فإنهم بالكاد يؤدون واجبهم كما هو منصوص عليه في القانون، وهو حكم نسبي على كل حال.

4- تتم برمجة هذه الأنشطة بشكل سيئ، إذ تكون التدريبات على المسرحية بموازة مع تلقين الدروس بالقاعة المجاورة، مما يؤثر سلبا على الجميع؛ بحرمان الفئة الأولى من متابعة دروسها، وافتقاد الفئة الثانية لجو الهدوء والتركيز، من جراء الحركة والضجيج الذي يلحقها من قاعة التدريبات المحاذية لها. مما يفرض إعادة النظر في هذه البرمجة حتى تتم بشكل مدروس يعود بالفائدة على الجميع.

5ـ ونعني بذلك ما يقع من سلوكات منحرفة تتبع أساسا في دروس الدعم والتقوية، والتي تتمظهر في التمييز بين التلاميذ داخل الفصل الدراسي الواحد، يكون ضحيتها كل من لم يستجب لهذه الدروس، التي تتم خارج إطار المؤسسات الرسمية، والمؤدى عنها مسبقا لصالح المدرس.

6ـ إن هذه النقطة ذات أهمية قصوى، فهي عندما تضع سنا معينا لانتهاء الطفولة، تحدد بذلك انتهاء مرحلة معينة من التمدرس، وبالتالي فهي تشير من طرف خفي، إلى التقاطع الحاصل بين مسرح الطفل، والمسرح المدرسي. كما تسمح لنا بتسجيل ملاحظة مهمة؛ ذلك أن بداية اللعب هو الميلاد الحقيقي للطفولة، لكن هل نهاية الطفولة تعني موت اللعب؟! قطعا لا، وهو ما يسمح لنا بالقول، إن استمرار اللعب في كل مراحلنا العمرية، هو استمرار للطفل فينا.

7ـ المسيد: يتم فيه تحفيظ القرآن الكريم كاملا وبشكل أساس، وتتم فيه الكتابة على الألواح الخشبية بالريشة والحبر، جلوسا على الحصير، وتكون فيه مطلق السلطة للفقيه الذي يحظى بتقدير كبير من قبل عامة الناس، وهي مرحلة متقدمة من التعليم التقليدي.

الكتاب: يتم فيه تحفيظ بعض سور القرآن المجيد والأناشيد (الأشعار) مع تعليم الحروف كتابة ونطقا، وبالتالي معرفة الكلمات والجمل، وهذا الفضاء الذي يتم فيه التدريس، يحتوي على الكراسي والطاولات من أجل تدوين المعلومات في الكراس، وتتم الكتابة من قبل المدرس على السبورة الخشبية التي تتصدر قاعة الدرس. ومازال هذا النوع من التعليم يحافظ على دوره إلى الآن، مع بعض التطور الذي فرضته المرحلة.

الروض: هو مؤسسة التعليم العصري الخاص، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، له حضور قوي، ويحظى بإقبال كبير، أما التكوين فيه فيفوق مستوى التعليم في المؤسسات الرسمية.

8ـ دون الحديث عن «أطفال الظل» الذين يتم تشغيلهم في أعمال شاقة تفوق طاقتهم، وبنيتهم الفتية، مع حرمانهم من التعليم، ضربا لكل الأعراف والمعاهدات والمواثيق الدولية.. أو استغلالهم جنسيا في تنشيط دور الدعارة، أضف إلى ذلك أطفال الملاجئ والمشردين، وعموما، ما يمكن تسميته «الطفولة المغتصبة» علاوة على المكفوفين والمعاقين... وغيرهم. لأن ذلك يخرج عن طوق هذه المقاربة، وسنفرد لهذا الموضوع ـ لاحقا ـ دراسة وافية.

9ـ كلمة «استراتيجية» تعريب شائع لكلمة (strategie) بالفرنسية، أو (strategy) بالإنجليزية، وأصل الكلمة باليونانية (strategos) ويعني فن القيادة، وقد ارتبطت الكلمة من الناحية التاريخية بالحروب وقيادتها. والاستراتيجية هي علم وفن؛ فهي علم لأنها تبنى على نظريات العلوم الاجتماعية والرياضية والعسكرية، وتختص بالتنبؤ النظري بالأحوال والظروف المحتملة، وطرائق إدارة الصراعات والأزمات، وتحقيق

الأهداف المسطرة.. وهي فن لأن ممارستها تختلف من إنسان إلى آخر، سياسيا كان أو عسكريا. وللاستراتيجية تعريفات كثيرة مرتبطة بالظروف الزمانية والمكانية التي قيلت فيها، وبالأحداث التي انبثقت عنها... ومهما اختلفت الأحوال وتنوعت التفاسير، فقد غدت كلمة استراتيجية تعني من بين ما تعنيه، المنهجية العلمية، والتخطيط عبر مراحل، مع تحديد الأهداف، وتسطير الوسائل للوصول إليها، ولقد انتشر استعمال كلمة استراتيجية، حتى دخلت جميع المجالات والأنشطة الإنسانية، فأصبح لكل مجال استراتيجية.

10ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة، دراسات في التربية والطفولة والجنس ـ تأنسيفت ـ الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 1995 ـ ص 47.

11ـ ماري إلياس، حنان قصاب حسن ـ المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ـ مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 1997، ص 394.

12ـ عبد الفتاح الزين ـ نحو دليل اللعب واللعب، الحقل والمنهج ـ مجلة تاوسنا (tawssna) ـ العدد: 2 ـ 1995 ـ 80.

13ـ ماري إلياس، حنان قصاب حسن ـ المعجم المسرحي.... مرجع سابق ـ ص 395.

14ـ عبد الفتاح الزين ـ نحو دليل اللعب واللعب... مرجع سابق ـ ص7.

15ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة.... مرجع سابق ـ ص 37.

16ـ عبد الفتاح الزين ـ نحو دليل اللعب واللعب... مرجع سابق ـ ص 9.

17ـ المرجع نفسه ـ ص 7.

18ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة.... مرجع سابق ـ ص. 38

19ـ ماري إلياس، حنان قصاب حسن ـ المعجم المسرحي.... مرجع سابق ـ ص 396.

20ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة... مرجع سابق ـ ص 39.

21ـ ماري إلياس، حنان قصاب حسن ـ المعجم المسرحي.... مرجع سابق ـ ص397.

22ـ من أجل مزيد من التوسع، يمكن مراجعة البحث القيم الذي أنجزته: فيولا البيلاوي ـ الأطفال واللعب ـ مجلة عالم الفكر ـ أكتوبر، نوفمبر، ستمبر 1979.

23ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة.... مرجع سابق ـ ص 45.

24ـ أحمد أوزي ـ سيكولوجية الطفل، نظريات النمو النفسي ومراحله ـ مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء ـ 1998 ـ ص 145ـ146.

25ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة.... مرجع سابق ـ ص38.

26ـ عبد الفتاح الزين ـ دليل اللعب واللعب.... مرجع سابق ـ ص 7–8.

27ـ المرجع نفسه ـ ص 9

28ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة: ـ مرجع سابق ـ ص 49.

29ـ المرجع نفسه ـ ص50ـ41.

30ـ هشام شرابي ـ مقدمات.... مرجع سابق ـ ص143.

31ـ الخمار العلمي ـ المعرفة والسلطة... مرجع سابق ـ ص 47ـ48.

32ـ المرجع نفسه ـ ص41.

تجليات التأصيل في الدراما الفلسطينية المعاصرة



نموذجا

● عبدالفتاح معكوس

«إن قضية الشكل المسرحي مازالت مطروحة ولم تحسم بعد، وكانت ولا تزال قابلة للتمحيص والتجريب» - عز الدين اسماعيل

١- تخريجات وتساؤلات

إن الأصل هو «أسفل كل شيء. وجمعه: أصول... يقال أصلٌ مُؤَصَّلٌ ... وأصَّلَ الشَّيْءَ: جعله ذا أصل. ويقال استأصلت هذه الشجرة أي ثبتت أصلها.. واستأصله أي قلعه من أصله.. ويقال إن النخيل بأرضنا لأصيل أي هو بها لايزال ولايفنى. ورجل أصيل: له أصل. ورأي أصيل: له

أصل. ومجد أصيل: أي ذو أصالة»!

ولعل ما يرومه هذا المقال هو كشف الرؤى والأساليب والتقنيات التي يعمد إليها «غسان كنفاني»، و«معين بسيسو» و«إميل حبيبي»، ابتغاء تثبيت الأصول العربية داخل أعمالهم التجريبية، لا سيما، وأن الأصالة هي «ما كان له أصلٌ: وأصَّلَهُ جَعَلَهُ ذا أصْل. بَيَّنَ أصْلَهُ وأصَالَتَهُ. وتَأصَّلَ صَارَ ذَا أصْلٍ» (2).

وتدل كلمة أصل أو جذر على الأجزاء التي تجعل النبات يتثبت في التراب، ويحصل على تغذيته. وقد تفيد أيضا معنى التجذر والتأصل بحيث يصعب انسحاب أو اقتلاع الشيء المتجذر والمتأصل، لأن الجذر يعني الرابطة الصلبة القوية التي تؤسس ثبات ورسوخ وصلابة شيء ما». (3) فما الأجزاء التي تحيل على تثبيت الأصول في مسرح هؤلاء المبدعين الثلاثة، أو تجعله يتغذى من روافد تكسبه معنى التأصل والتجذر؛ خاصة «وأن الجذر هو أصل اللسان، وأصل الذكر، وأصل كل شيء» (4) يستفاد من معاجم اللغة إذن، أن المتنبت هو المتأصل، والمنبت هو الأصل. فهل لنبتة المسرح العربي منبت أم أنها مستنبتة؟

وبما أن النبتة تشير لغويا إلى شكل النبات والحالة التي يثبت عليها. فما شكل المسرح العربي؟ وما الحالة التي تشكل فيها؟ وهل يحمل مسرح الكتاب أعلاه بصمات الأصول أم أنه إبداع درامي أفقسته شروط الاستنبات؟ إن مصطلح «تأصيل» يجر الباحث إلى تبيان أصل المسرح في الثقافة العربية. وبما أن هذه القاعدة الافتراضية قد حظيت بحظ أوفر من منظري ونقاد المسرح العربي عموما، فقد نقتصر في هذا المقال على إبراز الانبناءات الدرامية والمرتكزات المسرحية التي تدعم حجية وأصالة المسرح الفلسطيني من خلال أعلام ثلاثة يعبر كل واحد منهم عن الملابسات التاريخية والتطلعات الرؤيوية للجيل الذي ينتمي إليه.

ولما يكون الشيء الأصيل هو ذو الأصالة، والتأصيل هو أن يصير لهذا الشيء أصل، فلا مناص للباحث من البحث عن «السند الأصولي» للمسرح العربي الذي يعد نتاج هؤلاء الأعلام جزءا منه.

وبما أن التأصيل هو جعل الشيء ذا أصل، فإن مسعانا في معالجة هذا الموضوع هو إظهار مدى حضور الأشكال الدرامية العربية الأصيلة في مسرحية «الباب» لغسان كنفاني، و«ثورة الزنج» لمعين بسيسو، و«لكع بن لك» لإميل حبيبي، وكذا بحث الأساليب التعبيرية والصيغ الجمالية التي يسلكها هؤلاء من أجل «تثبيت الأصول».

إن الأصل هو جوهر كينونة الشيء... وهذا ما يبرز الثقل الوازن للأمم والشعوب ذات الإشعاع التاريخي العريق، ويفسر احتماء حفدة الأولياء والأشراف بالانتساب إلى شجرة ضاربة جذورها في التاريخ. ومهما يكن، فإن وجدت للمسرح العربي أصول، فقد

يستحيل اجتثاثها لأن الأصل رابطة متينة، وجسر واصل بين الماضي والحاضر والآتي.

ولئن جرنا هذا الطرح إلى شيء، فإنما يجرنا إلى مسألة التجريب الذي عد إنقاذا لمسرح يتلاشى في الغرب. بينما يجسد التجريب عند المسرحيين العرب البحث في تاريخ الثقافة العربية، وفي ذاكرة شعوبها سعيا نحو خلق صيغ مسرحية أصيلة، ومن هنا، يتأكد أن التأصيل هو البحث عن خصوصية المسرح العربي والمميزات التي تفصله عن جماليات الدراما الغربية.

ولن يكون في وسع الخطاب المسرحي العربي أن يؤصل خارج التراث، لأنه المادة الأقوى على نمذجة كتابية قادرة على صناعة صيغة مسرحية عربية مغايرة. ومن ثم، فإن الجدل لاغ فيما مؤداه أن التعامل مع التراث بمرجعياته المختلفة وتشكلاته المتنوعة هو أبرز رافد لثقافة التجريب لدى كتاب المسرح العربي منذ مطلع الستينات بحثا عن أفق حداثي وشكل مسرحي متميز.

وقد يسعى جانب من أطروحة هذا المقال من خلال مفهومي «التأصيل» و«التجذر» إلى تبني تصور نقدي بعيد عن ما يسمى بأزمة المسرح العربي الحديث؛ تصور يتلخص في السؤال الآتي: هل يمكن أن تشكل الأعمال الدرامية المعاصرة - بما فيها النماذج أعلاه - أصلا وجذرا ومنطلقا للإبداع الدرامي العربي استقبالا؟ وذلك عبر الوقوف عند الكيفية التي تتم بها معالجة الحكاية المسرحية، وليس حكاية قصص درامية لها علاقة بالواقع أو التاريخ أو التراث، الشيء الذي قد يسعفنا على الخلاص من القبضة الحديدية للسؤال الكلاسيكي هل ورثنا المسرح، كما ورثنا الشعر والنحو والبلاغة...؟ ومن هنا ننفذ إلى الاشتغال على التأصيل على ضوء العلاقات التي تنسجها الكتابة المسرحية مع الجمهور العربي، ومدى قدرتها على تمثيل المفاتيح الثقافية التي تتناغم وتوجهاته التاريخية والحضارية.

ولئن كانت ثقافة الجمهور العربي المأزوم اجتماعيا وثقافيا تحرم الكتابة المسرحية من الغطس العميق في التراث الأدبي والتاريخي، فينبغي للمؤلف أن يواجه هذا التحدي بلمسة «التليين الجمالي» التي تؤسس وتبلور وعي المتفرج، وتجبره على التعامل مع أدوات فكرية وثقافية تكسر سكونيته، وتكسبه طاقة التحول والفاعلية.

ولهذا، تستطيع كتابة التأصيل وفق تمثل المفاتيح للجمهور، أن تخوض معركة إيجاد عناصر جديدة لتكوين ذهنية بديلة على صعيد الحوار، والأسلوب، والحكي، والمعالجة التقنية والمضمونية، وتنظيم الفضاء المسرحي.

وبذلك قد يتجنب خطاب التأصيل التأريخية معيدا كتابة التاريخ بخيال موضوعي يتحكم في ذاتية المبدع، وينير المتواليات الاجتماعية المتحكمة في واقع المتفرج، الأمر

الذي يجعل تعايش «الشكل الإيديولوجي» و«التشكيل التأصيلي» أمرا ممكنا دون أن ينقلب أحدهما على الآخر سلبا. وعلى هذا الأساس، فإن أهمية هذه التخريجات والتساؤلات تخرج من طوق التراكمات المترجمة لأسئلة نظرية ونقدية سالفة، لتفصح من خلال ثلاث محطات بارزة في مسار الحركة المسرحية بفلسطين عن الانبناءات الداخلية والخارجية لبنية التأليف عند هؤلاء الكتاب الذين تحكمهم شروط ذاتية وموضوعية شاذة.

2. من تجليات التأصيل في دراما الأعلام الثلاثة

يبدو هاجس التأصيل حاضرا بإلحاح في لا شعور مسرحيي الأرض المحتلة، وذلك لأن التراث جانب جوهري بالنسبة إلى شخصية المبدع الراغب في التميز، الميال نحو إثبات الذات، المهووس بالبحث عن منافذ تراثية تعاضد أبعاده السيكولوجية وتسعفه على تفجير رؤاه الفكرية والإيديولوجية.

وإذا كانت البداية الفعلية للكتابة المسرحية الغربية قد تمخضت عن الموروث الأسطوري الذي جسده إسخيلوس في مسرحية «الضارعات»، فإن الكتابة الدرامية العربية قد تولدت من رحم المسرح الغربي لأن «مارون النقاش» لم يعثر في تراثه على نموذج واضح يقتفي أثره، مما حدا به للقول: «وها أنا متقدم دونكم إلى قدام. محتملا فداء عنكم إمكان الملام. مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين.. ومبرزا لهم مرسحا أدبيا، وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا؛ على أنني عند مروري بالأقطار الأوروباوية، وسلوكي بالأمصار الإفرنجية، قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع، التي من شأنها تهذيب الطبايع، مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة، ويقصون فيها قصصا عجيبة.. ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح « 5»، وهي مقولة تنم عن الإحساس بخطر المغامرة غير المسبوقة، والوعي الحاد بضرورة تكييف الدراما الأجنبية وخصوصيات الذات العربية. وهذا ما تعبر عنه مسرحيته الثانية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» التي قدمها مارون النقاش في بيته سنة 1949م.

وهكذا، فمنذ عرض هذه المسرحية، والتراث يشكل مبدأ للبحث عن شرعية الكينونة المسرحية، وتثبيت الهوية الفكرية والأصالة الإيديولوجية. وهو المبدأ الداعم لتعدد الأعمال والطموحات الهادفة إلى تأصيل المسرح العربي و«البحث عن جذور وأشكال مسرحية في تراثنا العربي، على صعيد الدراسة النظرية والإبداع الفني، بغية تكوين مسرح عربي أصيل قلبا وقالبا ينبع من صميم الضمير العربي والوجدان العربي، والثقافة العربية» (6).

ولقد ظل هذا الحس يراود مخيلة «غسان كنفاني»، و«معين بسيسو» و«إميل حبيبي» شأنهم في ذلك شأن

معظم كتاب الرعيل الثاني من رواد المسرح الحديث (صلاح عبد الصبور، رشاد رشدي، سعد الدين وهبة، ألفريد فرج، محمود دياب، سعد الله ونوس، عبد الكريم برشيد، وعز الدين المدني، والطيب الصديقي..) الذين استقوا موادهم وموضوعاتهم وقوالبهم من حكاية السامر، وقصص ألف ليلة وليلة، وحكايات كليلة ودمنة، وملاحم السير الشعبية،والتراث الأسطوري والخرافي والديني، والمقامات، والحلقة، وجلسات صندوق العجب، وغيرها من الأشكال التمثيلية.

ففي خضم هذه الهواجس التأصيلية عاد غسان كنفاني في مسرحية «الباب» قبل احتداد صيحة التأصيل، إلى واقعة «عاد» الدينية التاريخية ليفرغ فيها قيمه وأفكاره وآراءه الإيديولوجية.

شداد: تحسبين أن كل الذي أريده هو النصر والبركة.. يا أمي العزيزة. ذلك زمن مضى وراح الآن: سوف أركب إلى إرم» (7).

إن «شدادا» يستعيض بالمستقبل الدنيوي عن المستقبل الأخروي، مستأثرا المخاطرة والتمرد على جيل الطاعة والخنوع، أما رحلته إلى «إرم ذات العماد» فنوع من أنواع ارتياد المجهول واستشراف الأفق الرمادي المضبب، ومن ثمة يبدو «شداد» مفعما بالحيوية والدينامية، مؤمنا بخلخلة المعتقدات المضللة. وهي الطاقة السيكولوجية التي تحرره من الاستسلام لهزيمة الماضي، مصمما معاودة كرة اقتحام المجهول لأنه ثمرة أبيه «عاد» وبذرة ابنه «مرتد» الذي تعقد عليه آمال الخلاص:

شداد: فأنا لم أستسلم قط. لقد حاربته هناك. وسأحاربه هنا. إنني أعرف أن البذورة التي زرعتها هناك، في إزم، لابد أن تنمو يوما.. ألا تفهم أنت أيها الرجل الذي خان صديقه في زوجته؟ أنا لم أمت، مثلك، كي أنسى. ولسوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمني، ولسوف ينهدون هم عليه من الخارج.. هم الأحياء، مرتد، وابن مرتد، وحفيد مرتد. (8).

ومن أعطاف هؤلاء الأحياء تنبجس شخصية «عبد الله بن محمد» داخل متن مسرحية «ثورة الزنج» لمعين بسيسو، ولعلها الشخصية المركزية المتحكمة في الفعل الدرامي والتحرك في الفضاء المسرحي.

وبالرغم من فاعلية هذه الشخصية وبطولتها، فإن معين بسيسو لم يجعلها عنوانا بديلا «لثورة الزنج» وذلك لأنه لايعتمد في الهندسة المعمارية للشكل المسرحي على بناء الشخصيات، وإنما على صياغة الحدث. فالتاريخ عند هذا المؤلف ليس حدثا ماضيا، بل فهم وإدراك عميق لهذا الحدث. إن «الأديب الثوري، يصرح عز الدين المناصرة، هو الذي يعتبر الحدث تجربة ويصوغه في إطار فني دون أن يقع في عواطفية الحدث» (9).

وعليه فإن صياغة الحدث التاريخي وفق ملابسات الاغتصاب الصهيوني للأرض المحتلة، ألهمت «معين بسيسو» لتوظيف تقنية المزج

والتقاطع بين ثورة الزنج في القرن الثالث الهجري، والثورة الفلسطينية في القرن العشرين:

الرجل صندوق الدنيا: وانطلقت تحمل ثمرة عبد الله بن محمد عبر السنوات الصفراء... وعبر السنوات السوداء... لهذا القرن وذاك القرن.. وكأن هناك ختما سريا فوق الصدر... لايفتح إلا في هذا القرن... في القرن العشرين (10). ولئن كانت «ثورة الزنج» إعادة إنتاج لثورة إسلامية عربية في وجه فني، فإن مسرحية «شمشون ودليلة» للمؤلف نفسه، استثمار استراتيجي للأسطورة الدينية اليهودية، حيث أنامت دليلة على ركبتها شمشون» ودعت رجلا وحلقت سبع خصل من رأسه وابتدأت بإذلاله وفارقته قوته (11) مما جعل هذه المسرحية تشتغل اشتغالا مزدوجا لأنها تحكى النص الدرامي، وتحيل على النص الديني. ومن ثم، يصبح عنوان «شمشون ودليلة» علامة سيميوطيقية تحتوي معنى الخطاب المسرحي، وتؤدي وظيفة تناصية:

شمشون: أنا شمشون.. قاهركم في خمسة أيام.

ريم: أعرف هذا.

شمشون: كوني عاقلة يا ريم.. ستكونين تلك البطلة لو تسمعين قليلا لي..

ريم: كوني خائنة يا ريم.

شمشون... خائنة.. لا أنا أكره الخونة. أحتقر الخونة... لكنا سنقدمك كبطلة.. لو ... (12).

إن التقاطع اللامتجانس بين المرجع ودلالة النص يوحي بتبادل الأدوار. فبدل أن ترسل ريم/ دليلة إلى شمشون قصد اكتشاف سر قوته، فإنها أضحت أسيرة بين يديه يعمل على مساومتها ومراودتها عن نفسها من أجل خيانة قضيتها ليصنع منها بطلة زائفة. ويظهر اللاتماثل بين المرجع والدلالة أيضا من خلال قول «راحيل» ل «ريم» (من أرسلك لشمشون ما عادت قوته في شعره، عبثا تخفين مقصك تحت الأربطة البيضاء (13)، إذ لم تعد المنظومة اليهودية المعاصرة تستمد إيديولوجيتها وقوتها من الخرافات الأسطورية المعنوية فحسب، ولكن أمست تبني قواعدها على أسس التكنولوجيا العسكرية المدمرة لكل استراتيجية عربية تناهض فكرتها القومية وقضية تهويد الأرض المحتلة (سأدمر هذه العربة. سأدمرها) (14) ومع ذلك، فإن أسلوب التهويد والتسلط والعنف، أسلوب فاشل ما دام الشعب الفلسطيني صامدا في وجه الموت:

ريم: در حول المدفع.. هذا هو طاحونك.. ستظل تدور إلى أن تسقط.. هذا هو قدرك (15).

وهكذا، وبحكم صب المضمون الجديد في القالب الديني الأسطوري القديم، أصبحت مسرحية شمشون ودليلة تركيبا دراميا إيحائيا لأنها لاتتمسك بحرفية المرجع الديني، بل تقلب آلياته النصية عاملة على تفجير بؤر توتر جديدة تحين الحدث وتتحكم في البناء التخييلي للحكاية.

وعليه، فإن استيحاء الشخصيات التاريخية والأحداث المشعة، مسألة

لا تكتسب ثقلها الدلالي وعمقها الرمزي الاستعاري إلا من خلال إجابتها عن معضلات الإنسان المعاصر، وهموم عصره، وذلك لأن التراث هو «نقطة البداية كمسؤولية ثقافية، وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر. فالقديم يسبق الجديد، والأصالة أساس المعاصرة، والوسيلة تؤدي إلى الغاية، التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية. وهي المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته، والقضاء على أسباب معوقاته» (16).

ومن هنا، يتكشف جليا، أن بث روح الحرية في أوصال المجتمعات المتعثرة، رهين ببعث موروثاتها القومية المنبثقة من أمجاد ملاحمها الشعبية البطولية. ولذا، فإن عملية إعادة اكتشاف التراث لهي الأداة القمينة بتخطي سوداوية الأفق، وتقديم إديولوجية قومية صادرة من الأرض الأم، وضاربة في تربة تاريخ أصيل يطفح بالتميز، ويؤكد خصوصيات الذات العربية.

ولما كان التراث مرتكزا من مرتكزات البحث عن شرعية الذات وترسيخ الهوية الفكرية، والقومية، والإيديولوجية، فقد سعى «إميل حبيبي» في مسرحية «لكع بن لكع» إلى توظيفه عن طريق الاقتباس من القرآن الكريم، واستثمار سرد المقامات، واستغلال الإيقاع الشكلي والنفسي للشعر والإنشاد والغناء، وتوظيف الرقص الجماعي ومقومات الأدب الساخر، والعودة إلى مسرح الحارة، وصندوق العجب، يقول مفتتحا المشهد الأول: «صندوق العجب من الجلسة الأولى»: لا مسرح ولا من يتعبون، بل جمهور من أهل الحارة، ونحن من أهلها، يجتمعون لقضاء أمسية أسطورية مع صندوق العجب. ونكون مؤهلين لضرب الماضي بالحاضر، والخلف بالسلف، والحابل بالنابل (17).

إن نزعات استحضار التراث من قبل هؤلاء الأدباء الثلاثة، يحمل وعيهم بضرورة توظيفة توظيفا هادفا قصد السير بالشعوب العربية إلى الأمام، وتحقيق الطفرات النوعية في التحرر ومقاومة الاستلاب ومختلف أسباب تدمير الهوية. وهي هواجس ثقافية لا تتحقق إلا إذا وعت هذه الشعوب أن «جذورها في تراثها، وربطت خيوط حاضرها ومستقبلها بما ماثلها وشابهها في صفحات ماضيها القريب منه والبعيد (18).

ولم يعد أميل حبيبي على الخصوص إلى تكثيف الفلكور الشعبي داخل حكايته المسرحية (ملاحم السير الشعبية،الرقص والغناء والإنشاد الجماعي في الحارة، الضحك) إلا لكونه أكثر التجليات الفنية ارتباطا بضمير الأمة ووجدانها الجمعي، إضافة إلى تجذره في أعماق التاريخ العربي الأصلي المتساوق وطموحات الفئات الشعبية العريضة:

«ونسمع المهرج يقول:

موعدنا القريب، أيها الجمع الحبيب، في الجلسة الثانية على مقعد الصندوق.

ونسمعهم جميعا يهتفون، وهم يختفون عن أنظارنا.

صندوق العجايب، الحاضر يعلم الغائب، الحاضر يعلم الغايب» (19)

ندرك إذن، أن جمهور الحارة من رجال ونساء، وصبية وصبايا يتحلقون حول «المهرج» بوصفه مكونا تأصيليا بارزا في الحكاية، ليقص عليهم السير والقصص الشعبية الطافحة بالملاحم البطولية، يقول إميل على لسان المهرج:

«كان الصغار يتحلقون حولي كالهلال الخصيب، ويتناوبون النظر في عيني صندوقي.

اثنين اثنين.

كانت أجنحتهم مكسورة.

فكنت أحكي لهم عن العقبان والنسور.

كانوا صعاليك. فكنت أحكي لهم عن فرسان الصعاليك (20).

وبمقتضى المكانة المركزية «للمهرج» داخل الحكاية، أضحى يختزل دور الراوي والمنشد والمغني والناقد والمبسط والشخصية المحورية في التجمع والاحتفال. ومن ثمة، بات من المستحيل اقتحام البناء الرمزي للحكاية دون تفكيك بنية شخصية «المهرج» البارع في تصوير الأحوال السيكولوجية والسوسيولوجية والتاريخية لجمهور حارته، يقول: «أبكي على الأعمار المضيعة. أبكي على حالي. أبكي على الثكلى، أبكي على الأرمل. أبكي على بدر، يا بدور» (21).

وترد عليه بدور قائلة:

«بدر جدع. بدر ابن أبيه

بدر ابنك، بدر لم تفترسه الوطاويط (22)

لقد كان أشعب الطماع أول من أقام الدعابة على مرتكز فني. فقد كان ملازما لدار الخليفة عثمان.

فكان بحق أول مهرج وممثل هزلي في تاريخ العرب.. ولقد كان بعينيه الزرقاوين، وسحنته القائمة، ووجهه المطاوع لشتى الحركات، لايخشى الإخفاق في إمتاع مشاهديه بغنائه ورقصه وتحامقه. وهذا «فرانز روزنتال» الذي وضع دراسة واسعة عن هذا الممثل الهزلي وعن فنه المستحدث، ينتهي إلى القول، بأنه وإن كان في الأدب فكاهات مماثلة، فإن نوادر أشعب تبقى أصيلة ونموذجية (23).

ومن الحزن المرير الذي كانت تخفيه دعابات «أشعب» انبثقت حكايات «المهرج» في حكاية «لكع بن لكع» الذي يلتف حوله العامة، والخاصة من أجل التسلية المصحوبة بالسخرية والحفر في النقائص والعيوب واختلالات الأنظمة السياسية السائدة.

ويبقى توظيف «الحارة» بتداعياتها التراثية والشعبية والتاريخية تجليا من تجليات بعث الاحتفال الجماعي الذي يعد مبدأ من مبادئ البحث عن صيغة مسرحية متميزة، وبما أن الظروف التاريخية، وهاجس التأصيل قد حتما على كتاب الدراما العربية المعاصرة استلهام التراث الأدبي والتاريخي والأسطوري والديني، فإن غسان كنفاني ومعين بسيسو، وإميل حبيبي لم يشذوا عن القاعدة. ولعل أعمالهم الدرامية أبرز

شاهد على ذلك.

ولئن رام غسان كنفاني البطولة الفردية (عاد، شداد، مرتد) عن طريق إعادة إنتاج واقعة عاد الدينية، وجنح معين بسيسو إلى تقنية التماثل بين «ثورة الزنج» والثورة الفلسطينية المعاصرة، فقد سعى إميل حبيبي عبر استثمار التاريخ والسير والملاحم المسبوكة في قالب درامي حكائي تخييلي إلى تحرير المسرح العربي من الغثاثة والابتذال منطلقا إلى مسرح عربي هادف يتبنى مقومات السخرية ويرتكز على قواعد درامية تستند على مرجعيات تراثية وفنية أصيلة.

ومن ملامح تأصيل الكتابة المسرحية لدى هؤلاء أن شكلت الواقعة التاريخية الدينية «عاد» عصب مسرحية «الباب» حيث يوظف «غسان» التراث الديني داخل قالب مسرحي عربي معاصر (مسرح العبث واللامعقول). ويبغي المؤلف من خلال إحياء الخطاب الديني الميتافيزيقي بلورة الخطاب الدرامي العربي وفق تصور تأصيلي، فضلا عن تثوير البنى والدواليب المتحكمة في الثقافة العربية السائدة. ومن هنا، يتأكد، أن تعالق الدرامي والتثويري، والديني والسياسي، والمعقول واللامعقول، ينبني في هذه المسرحية على جذور تراثية تعمق الوعي داخل منظومة ثقافية وفلسفية حداثية، في حين تستثمر مسرية «ثورة الزنج» الواقعة التاريخية السياسية الشهيرة في التاريخ الإسلامي «ثورة الزنج»، في صيغة مسرحية بريشتية. ولقد ركبت هذه المسرحية التقاطع الفني بين ثورة الزنج والثورة الفلسطينية ساعية إلى التأصيل الإيديولوجي للكفاح الثوري المسلح عن طريق بناء جمالي يحقق التناغم بين تأصيل الشكل وتأصيل المضمون.

أما حكاية «لكع بن لكع»، فتنفتح على التراث الأدبي والشعبي والتاريخي (أبو زيد الهلالي، الزناتي خليفة، الجاحظ، المقامات، الراوي، المهرج، الحلقة،..) لتنسج كتابة مسرحية طموحة ومتميزة فجرتها أزمة المسرح العربي التي ارتفعت حدتها منذ مهرجان دمشق 1984.

ويمكن أن نستنتج من هذه المسالك:

1ـ حضور بوادر التأصيل المحكوم بسؤال المثاقفة، والكتابة وفق مقاسات غربية.

2ـ استغلال التراث في النصين الأولين لا كركن مكين لإبداع شكل مسرحي عربي مميز، بل كبحث عن الهوية القومية والسياسية والثورية.

3ـ استلهام التراث شكلا ومضمونا في مسرحية «لكع بن لكع» لأن هاجس البحث عن صيغة مسرحية أصلية يدخل ضمن البحث المتواصل عن الأشكال المتجذرة في التاريخ العربي على الصعيد السردي والدرامي لدى إميل حبيبي. ولذا أضحى التراث في هذه الحكاية مكونا وجوديا نابضا بتفاعلات الفرجة، ومشاركة جمهور الحارة في الحفل الجماعي القائم على

الحفر في ذاكرة الحزن العربي.

وبناء على هذه العناصر، يتبدى أن النماذج المختارة أعلاه، محكومة بمنطق نقد التاريخ المعاصر، ومعانقة التشوير والخلخلة، والتأسيس وإعادة التأسيس، وتفجير الطاقات التراثية القادرة على احتواء المضامين الفكرية الجديدة.

ومن ثم، فقد يتم الحديث عن الفرجة من خلال التباري في فضاء الصحراء بين «هبا» و«الإله» في مسرحية «الباب»، وصندوق الدنيا في «ثورة الزنج»، وصندوق العجب والحارة في حكاية «لكع بن لكع».

ويبدو مكون السخرية التأصيلي متفاوتا بين هذه النماذج، إذ تجنح الكتابة الدرامية لدى هؤلاء إلى رسم صور خيالية وواقعية وعبثية تستند إلى الهزاء والمواقف المتنافرة، والمفارقات الغريبة، والسلوكات الهجينة المضحكة.

وتبقى معالجة المقدس بوصفه معطى بنيويا في الوعي الإنساني، حدا من حدود هذه النصوص الدرامية المهووسة بثقافة التجذير، واستثمار القدسي لتشكيل رؤى فنية وجمالية تعكس الإشكالات الحضارية الراهنة؛ بحيث توظف «الباب» الواقعة الدينية لتجسيد التطلعات السياسية والإيديولوجية للمبدع، وتعتمد «ثورة الزنج» البطل التاريخي «عبد الله بن محمد» الذي غدا في هذا العمل نموذجا للثورات الشعبية الفلسطينية المعاصرة، وتتوكأ «لكع بن لكع» في نسيجها الجمالي على الاحتفالات الشعبية والطقوس الاحتفالية التي تعكس صورة المقدس والمدنس.

ولئن سعى هؤلاء إلى توظيف التراث، فلأنه الجسر الرابط بين نسيج الكتابة وذاكرة القراءة أو المشاهدة التي تستلزم المشاركة وتوريط المتفرج في اللعب. وهي مشاركة لايمكن أن يظهر معناها، ولا وظيفتها إلا من خلال المشاركة الجسدية والسيكولوجية للممثل، والمشاركة الجسدية والسيكولوجية للمشاهد (24). يقول إميل حبيبي على لسان الراوي:

وإذا بسرب من الأولاد صبيان وصبايا أولئك الذين
كانت بدور حثتهم على مشاهدة الصندوق يهرعون إليه ويصطفون
على جانبي الصندوق كأسنان المشط. متأهبين لأن يتناوبوا
القعود على مقعده والتحديق في عينيه الزجاجيتين (25).

يتكشف إذن، الحضور المادي السيكولوجي الجسدي للجمهور الذي لم يعد مجرد تكتل بشري سالب يحجب ظلام القاعة ملامح وجهه وتفاعله وإفرازاته، وإنما أضحى مشاركا في صياغة الحدث المسرحي:

التاريخ على حبل غسيل، من يملك أن يدفع حفنة قمح أو
حفنة ملح أو خيطا في إبرة فليتفرج... من لا يملك أن يدفع شيئا
فليتفرج (26).

إن الفضاءات المفتوحة «الصحراء» في «الباب»، و«بوابة البهو» في «ثورة الزنج»، و«الحارة»

في «لكع بن لكع»، تقليد عريق في مجال المسرح عموما، لأنها أكثر الأشكال قدرة على خلق فضائية مفعمة بالدينامية، وتحقيق دفء التواصل الذي لا يتقنع بالكذب.

وبهذا، تكون كتابة التأصيل لدى هؤلاء الأعلام، قد انبعثت من المفاتيح المتجذرة في ثقافة الجمهور، وهي المفاتيح القادرة على تكسير سكونيته، وإكسابه طاقة الفاعلية والتحول.

وعلى هذا الأساس، يمكن أن تشكل هذا المسرحيات... منطلقا لإبداع درامي يستند إلى مرجعيات تحتوي على إرهاصات واضحة المعالم في مجال التجذير والتأصيل.

أستاذ باحث حاصل على دبلوم الدراسات العليا

الهوامش:

1. ابن منظور: لسان العرب مادة «أصل» ج. 11. دار الكتب العلمية. بيروت
2. معجم اللغة والأعلام. مادة «أصل»
3. أين الاصل
4. لسان العرب. ج4. ص.123.
5. الدكتور محمد يوسف نجم «المسرحية في الأدب الحديث» 1847 ـ1914 دار الثقافة ـ بيروت الطبعة 3 ـ 1980 ص33.
6. أحمد محمد عطية: نحو تأصيل المسرح العربي قضايا عربية السنة السابعة العدد 12ـ1980. ص5
7. غسان كنفاني، مسرحية «الباب» سلسلة أعمال كنفاني ـ الطبعة 3 ـ 1986 ص 26.
8. المرجع نفسه ص67.
9. عز الدين المناصرة «عن أدب أيلول» فلسطين الثورة.
10. معين بسيسو. الأعمال المسرحية دار العودة بيروت. الطبعة الأولى. 1979 ص175.
11. الكتاب المقدس. كتب العهد القديم والعهد الجديد. جمعيات الكتاب المقدس المتحدة بيروت 1950 ـ سفر القضاة الإصحاح ص16.
12. معين بسيسو: الأعمال المسرحية ص 308ـ309.
13. المرجع نفسه ص323 ـ 324.
14. المرجع نفسه ص.324.
15. المرجع نفسه ص.325.
16. د. حسن حنفي «التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم» دار التنوير بيروت. الطبعة الأولى 1981. ص11.
17. إميل حبيبي، «لكع بن لكع» دار الفارابي ـ بيروت 1980 ص9
18. د. محمد عمارة: نظرة جديدة إلى التراث دار قتيبة الطبعة الثانية ص11
19. إميل حبيبي، «لكع بن لكع» ص46.
20. «لكع بن لكع» ص74
21. «لكع بن لكع» ص74.
22. المرجع نفسه ص. 74.
23. خالد القشطيني: السخرية السياسية العربية دار الساقي 1988. ص33.
25. لكع بن لكع ص28.
26. معين بسيسو «الأعمال المسرحية» ص119 ـ 120.

الحس السيميائي

في لا وعي الطليعة المسرحية الغربية

● د. محمد التهامي العماري
المغرب

لم يكن ظهور المقاربة السيميائية في النقد المسرحي الغربي في الثلاثينيات من القرن العشرين على يد رواد مدرسة «براك» (Prague) مجرد موضة عابرة لا أساس لها، بقدر ما كان إفرازا لتوجه عام وسم الثقافة الغربية، ليس في الحقل المعرفي والعلمي فحسب، بل وجد تجسيده في الحقل الفني والإبداعي أيضا. فمنذ ظهور فن الإخراج - باعتباره ممارسة مهمة تضمن اشتغال المسرح وتحقق انسجامه الجمالي - في أواخر القرن التاسع عشر، حدس بعض منظري المسرح

الطليعي أن العرض المسرحي يشكل ممارسة سيميائية متميزة. وينبغي ألا يثير هذا استغرابنا، لأننا نعرف أن التوجهات الطليعية - في الفن عامة - قد مالت إلى تجاوز الأشكال الفنية الموروثة، عن طريق تفجيرها ونسفها، لتصوغ أشكالا جديدة، قادرة على استيعاب القضايا والمضامين المرتبطة بالحياة «المعاصرة». وبذلك نزعت الطليعة إلى تدمير الشفرات الفنية القائمة، وإلى البحث عن أثر فني يؤسس شفراته الخاصة. ولعل القيام بعمل كهذا يقتضي إحساسا - ولو بدائيا - بأن الفن ممارسة علامية تتفاعل فيها اللغة (أو الشفرة) والكلام (أو الرسالة).

وقد كانت الطليعة المسرحية أكثر استعدادا من غيرها لاحتضان هذا الإحساس، لا سيما بعد أن أصبح ينظر إلى المسرح باعتباره ممارسة فنية متميزة ومباينة للأدب، لا تقتصر على توظيف الكلمة، بل توظف إلى جانبها أنساقا علامية متعددة ومتباينة من إنارة وموسيقا وديكور.. والحقيقة أن تدخل المخرج في تصميم الفرجة المسرحية يشكل في عمقه ممارسة سيميائية أكيدة: فهو يفكك النص الدرامي ويعيد بناءه، مستعملا في ذلك وسائل وأدوات خارج نصية، منشئا نصا واصفا لا يتطابق تمام التطابق مع النص المكتوب. ويعني الإخراج في أوسع معانيه مجموع الوسائل التي تساعد على تشخيص النص: الفضاء، جسد الممثل، الموسيقا.. وهو ما يحتم على المخرج الوعي بخصوصية هذه الشفرات، وبكيفية التأليف بين وحداتها، لبناء فرجة دالة ومتكاملة(1).

لقد انصرف اهتمام المخرجين في بادئ الأمر إلى تخليص الفن الدرامي من هيمنة الأدب واللغة، والبحث في خصوصيته انطلاقا من الوسائل التي توظفها الخشبة. ولا نكاد نصل إلى «أنتونان أرطو» (A. Artaud)، و«برتولد بريخت» (B.Brecht) - على سبيل المثال لا الحصر - حتى نجدهما يتحدثان عن المسرح بوصفه ممارسة فنية متميزة، ويوظفان ألفاظا كانت قد أصبحت مصطلحات شائعة عند علماء اللسان والسيميائيين، من قبيل: لغة وعلامة ورمز وتعبير..

لعل ما شغل «أنتونان أرطو» هو البحث فيما يميز الممارسة المسرحية، ويخلصها من هيمنة الأدب واللغة اللفظية. ولم يكن أمامه للقيام بهذه المهمة من سبيل سوى إبراز أنهما فنان متباينان، يوظفان وسائل وأدوات متباينة. ففي الوقت الذي يوظف فيه الأدب اللغة اللفظية، يوظف المسرح إلى جانبها «لغات» أخرى كالحركة والإيماء والموسيقا.. وبهذا تغدو اللغة اللفظية في المسرح مجرد لغة ضمن «لغات» عديدة، لا تفضل عنها بشيء، إن لم تكن أقلها شأنا. يقول

«أرطو»: «.. وبعبارة موجزة، ينبغي التسليم - حتى من وجهة النظر الغربية - بأن الكلام قد تيبّس، وأن الكلمات - كل الكلمات - تجمدت، وغارت في دلالاتها. إن الكلمة المكتوبة في المسرح - كما هو ممارس هنا - لها القيمة نفسها التي للكلمة المنطوقة. وهو ما يوحي لبعض هواة هذا الفن بأن المسرحية المكتوبة أكثر إمتاعا وعظمة من المسرحية نفسها معروضة (...) وليس من الغلو في شيء أن نقول في ظل هذه الشروط المبالغ فيها، إن الكلمة لا تعمل إلا على تكبيل الفكر...»(2).

وبعد أن برهن «أرطو» على أن المسرح والأدب يختلفان في الوسائل والأدوات التي يستعملانها، وأثبت أن المسرح مستقل عن الأدب، مضى إلى سبر خصوصية الفن المسرحي، فذهب إلى أنها تتحقق على مستويين اثنين: الأول هو أن المسرح يوظف «لغات» مختلفة، منها البصري، ومنها السمعي؛ والثاني هو أن هذه «اللغات» لا تؤثر في فكر المتلقي فحسب، بل تؤثر في حسه أيضا. وهي تفعل ذلك بفضل طابعها الفضائي والمادي. يقول: «يمكن أن نتساءل حول ما إذا كان المسرح يملك - مصادفة - لغته الخاصة، وحول ما إذا كان من الوهم اعتباره فنا مستقلا على غرار الموسيقا والتصوير والرقص...»(3) ويكون جوابه عن هذا التساؤل هو: «أقول إن الخشبة مكان مادي ملموس يتطلب الملء، ويقتضي أن نجعله يتكلم لغته المادية»(4). وهي «لغة» تقوم «على المعاملات لا على الكلمات»(5).

وبهذا يتبين أن «أرطو» يلتقي مع السيميائيات في بحثها عن خصوصية الخطابات وتفردها. لم يوظف أرطو فقط لغة «العلامات» التي تعتبر من المصطلحات المركزية في الفكر السيميائي، بل وظف إلى جانبها ألفاظا أخرى غدت اليوم من المفاهيم التي تتمتع برواج كبير على ألسنة الباحثين في سيميائيات المسرح مثل النسق والشكل والتمثل.. (6).

على أن هذا لا يعني أن «أرطو» كان واعيا بالطبيعة السيميائية لفن المسرح وعيا منهجيا واضحا، يستند إلى أساس إبستمولوجي معلن، بل كان استشعاره لهذا الطابع يعتمد على الحدس. فهو حين يستعمل لفظة علامة مثلا، لا يقصد بها تماما المعنى الذي وظفت به في البحوث السيميائية، بل يقصد بها كل العلامات التي تقع في مقابل اللغة اللفظية، وكأن هذه العلامات عنده لا تملك هذه الصفة. يضاف إلى هذا أن أفكاره حول المسرح فيها كثير من المثالية، لأنها اتخذت طابع تأملات مشبعة بكثير من الاعتبارات الجمالية والإيديولوجية.

ونجد هذا الشعور الحدسي

بالطابع السيميائي للمسرح واضحا كذلك عند «بريخت». فقد حاول هذا الفنان العبقري أن يزعزع التصور الأرسطي للمسرح، فاقترح تصورا بديلا يقوِّض الإيهام، ويجدُّ في الحفاظ على يقظه المتفرج ووعيه في العرض المسرحي، حتى لا يغرب عن ذهنه أنه إزاء ممارسة إعلامية لا تحاكي الواقع، بل تعيد بناءه، اعتمادا على مواضعات وقواعد مقررة. وقد أطلق «بريخت» على هذه التقنية مصطلح «التغريب» (L'effet d'etrangete). يقول في تعريف هذا المصطلح: «إن الصورة المغرِّبة هي الصورة التي تصاغ بكيفية يستطيع معها المتفرج أن يتعرف الشيء، دون أن يفقد ذلك الشيء نصيبا من غرابته»(7). وقد اقتبس «بريخت» هذا المفهوم من بحوث الشكلانيين الروس حول لغة الشعر. فقد حدد هؤلاء الشعر باعتباره لغة تنزاح عن الاستعمال العادي، وتنزع نحو الغرابة، قصد إدهاش المتلقي، وإثارة استغرابه، مما يخلق له المتعة واللذة. وقد نقل «بريخت» هذا المفهوم إلى السياق المسرحي للدلالة على أن المسرح بدوره لا ينقل الواقع كما هو، بل يحاول أن يجعله يبدو في عين المتفرج غريبا وغير مألوف. والحقيقة أن مفهوم التغريب هذا، باعتباره تقنية مسرحية جديدة تتحقق في النص والعرض معا، يلتقي بالتصور السيميائي في أكثر من جانب. فالغاية من المقاربة السيميائية هي مساءلة الظواهر والأشياء التي جعلتها الثقافة والعادة تبدو في أعيننا أمورا بديهية، وحقائق مطلقة تتعالى عن السؤال. فالمشروع السيميائي يتوخى - من ضمن ما يتوخاه - تسليط أضواء جديدة على حياتنا اليومية وما يؤثثها من أشياء وسلوكات، وجعلنا نبتعد عنها قليلا حتى نعيد اكتشافها. وتتخذ هذه المسافة وجهين: يتصل أولهما بتجاوز عائق البداهة، أي تعميق الهوة بين الملاحظ / الباحث وموضوع بحثه، حتى تصبح نظرته إليه نظرة موضوعية، خالية من المسبقات والأفكار الجاهزة. ويتعلق ثانيهما بالمسافة التي ينبغي إحداثها بين الموضوع الخام المباشر والصورة التي سيتخذها في الدراسة(8).

ونصادف هذا الإحساس بالطابع السيميائي للمسرح كذلك عند العديد من الكتاب المسرحيين الطليعيين أمثال «جان جيرودو» (J. Giraudoux) و«أوجين يونسكو» (E. Ionesco) و«أداموف» (A. Adamov) و«ج. جوني» (J. Jenet) وغيرهم، ممن تخلوا عن فكرة محاكاة الواقع، وفضلوا النظر إلى المسرح باعتباره فنا مكتفيا بذاته، يملك قوانينه الخاصة. فهذا «جيرودو» يصرح في أحد الحوارات التي أجريت معه «إن

العلامة هي الشيء المهيمن على العلاقة مع الجمهور»(9). ويأخذ «ج. جوني» على الممثل بسعيه إلى «تدمير مفهوم الشخصية القائم في التقليد المسرحي الغربي على المواضعة السيكولوجية، وذلك لفائدة علامات بعيدة - أقصى ما يكون البعد - عما تسعى إلى الدلالة عليه»(11). ويقول «تاديوز كاوزن» بهذا الصدد: «تنبغي الإشارة إلى أن العديد من منظري المسرح ومخرجيه، وكذلك ممن يحترفونه، استخدموا مصطلح «علامة» عند حديثهم عن العناصر الفنية والوسائل التعبيرية المسرحية. وهو ما يشهد على أن الوعي أو اللاوعي السيميائي شيء أكيد لدى هؤلاء الذين كانوا يهتمون بالفرجة. وهذا ما يثبت - في الآن ذاته - الحاجة إلى انفتاح الفن المسرحي على السيميائيات، وضرورة معالجة المسرح من الوجهة السيميائية»(12).

والحقيقة أنها ليست المرة الأولى التي يتجاوب فيها تيار فني ونظرية نقدية، ويتناغمان. ويكفي للاستدلال على ذلك التلميح إلى ذلك التجاوب الذي حصل بين الشكلانية والحركة المستقبلية في روسيا في مطلع القرن العشرين. وكذلك ما وقع بين تيار الرواية الجديدة ونظرية السرد بعد الحرب العالمية الثانية. وليست هذه الظاهرة قصرا على القرن العشرين، بل عُرفت منذ القديم، كالتساوق الذي حصل بين الفن الباروكي والتصور الكيبليري للكون..

وقد رصد «بارط» هذا التقارب بين الفن الطليعي المعاصر (أدب، رسم، موسيقا..) والتوجهات العلمية الجديدة في العلوم الإنسانية. فذهب إلى أن الفنانين يمارسون البنية بشكل من الأشكال، وأن السيميائيات نشاط، أي متوالية من العمليات الذهنية. وبهذا فهؤلاء الفنانين لا يختلفون عن النقاد والمحللين الذين يتبنون المنهج البنيوي والسيميائي أداة للتحليل. هم جميا يتوخون تفكيك موضوع ما، عن طريق إبراز قواعد اشتغاله ووظائفه، ثم يعيدون تركيبه وإعطاءه صورة جديدة(13). هكذا يحاول «بارط» وضع اليد على البنية الذهنية العميقة - أو الإبستيمي بمصطلح «ميشيل فوكو» - التي تتحكم في الإنتاج الفكري والإبداعي والفني في الثقافة الغربية المعاصرة. يقول: «البنيوية نشاط محاكٍ بالأساس. وبذلك لا يمكن الحديث عن أي فرق تقني بين البنيوية العالمة (Le struc-turalisme savant) من جهة، والأدب بخاصة، والفن عامة، من جهة ثانية. فهما معا يرتدان للمحاكاة. وهي محاكاة لا تعيد إنتاج مادة الشيء المحاكى، مثلما هو الشأن في الفن الواقعي، بل تحاكي وظائفه فقط، أي ما يسميه «ليفي

ستراوس» (L. Strauss) التماثل (L'homologie)»(14).

هكذا يخلص «بارط» إلى أن هناك تماثلا بين ما يقوم به «ليفي ستراوس» في دراسة الأساطير و«فلاديمير بروب» (V. Propp) في دراسة الخرافة الشعبية الروسية.. وما يفعله «ميشيل بوتور» (M. Bu-tor) و«بوليز» (Bo Ulez) و«ماندران» (Mondrain).. حين يبدعون أعمالا فنية، ويبرزون فيها بعض الوحدات، منشئين بينها تآليفات جديدة، وباحثين من خلال ذلك عن الثوابت والأشكال. ولعل هذا هو ما يميز العمل الفني عن سواه. فالعمل الفني يتأسس على تكرار بعض الوحدات، وترديد بعض التأليفات، حتى ينأى عن الصدفة، ويخلق شروط دلالته الخاصة. ولن يستطيع المتلقي فهم معناه، إلا إذا تمكن من إدراك بنيته الشكلية المجردة، التي ليست بالضرورة نسخة أمينة من الواقع.

ولا يتردد «بارط» في الحديث عن «الإنسان البنيوي» القادر على إدراك الأشكال والنماذج الخفية الكامنة في الأشياء، ومحاكاتها ببناء نماذج تماثلها على المستوى الشكلي، وتستطيع تفسيرها وإظهارها. ولا فرق في ذلك بين الأبنية الفكرية والأعمال الإبداعية والفنية. وإذا كان «بارط» قد رام البحث عن سر هذا التجاوب بين الإبداع الطليعي والتفكير النقدي المعاصر، بالعودة إلى أسس الفكر الغربي الحديث، فإن «كريستيان ميتز» (C.Metz) سيذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، بالبحث في أسس الحضارة المعاصرة. فهو يلاحظ أن ما يطغى على كل مناحي الحياة في هذه الحضارة هو هاجس التفكيك والتقطيع، ثم إعادة البناء. فأطفالنا قد أصبحوا يلعبون بلعب ميكانيكية وآلية، مما يجعلهم ينشؤون منذ نعومة أظافرهم على الميل إلى المعالجة والتفكيك والتركيب. وهو ميل يجد امتداده عند نضجهم في جميع أنشطتهم الإبداعية، سواء في مجال العلم أو في مجال الخلق الفني(15).

لقد أصبح الطفل في عصرنا يجنح أكثر فأكثر إلى التفكيك وإعادة التركيب. فاللُّعب التي تقدم له تفرض عليه إعادة تركيبها، حتى تؤدي وظائفها. فنراه يضع كل جزء في مكانه المناسب، مسترشدا بالنشرة التي تصاحب اللعبة، وتبين كيفية تركيبها. لنتذكر على سبيل المثال القطارات الميكانيكية الصغيرة.. ويخلص «ميتز» إلى أن ما يقوم به الطفل في لعبه شبيه بما يقوم به محللو الخطاب وعلماء السيبرنتيقا والإعلام حين يحللون الخطاب أو اللغة، ويميزون داخلها بين الوحدات والمركبات والأجزاء. فنشاطهم ينشطر إلى مرحلتين أساسيتين: الأولى هي مرحلة التقطيع؛ وفيها يوزعون تلك

الوحدات والأجزاء إلى أنواع متماثلة وظيفيا، وهذه اللحظة هي اللحظة الإبدالية (paradigma-tique). أما الثانية فهي المرحلة التأليفية (syntagmatique)التي يبنون فيها ضعفا للموضوع الأصلي، يشبهه، لكنه يختلف عنه في أنه يتخذ طابعا ذهنيا مجردا، أي «المثيل» بتعبير «ستراوس»، أو «السيمولاكر» (simulacre) بتعبير «بارط»(16).

هكذا تصبح الطليعية في الفن المعاصر - في نظر «بارط» و«ميتز» - هي المعادل الفني للتوجه العلمي العام الذي ساد العلوم الإنسانية خلال القرن العشرين، أي البنيوية والسيميائيات.

بيد أنه لا ينبغي الاعتداد كثيرا بهذا التماثل بين الفن الطليعي - ومن ضمنه الطليعية المسرحية - والتيارات البنيوية والسيميائية في العلوم الإنسانية. فهذا التماثل يقتصر على بعض المظاهر فقط، ولا يعني التطابق الكامل. فصحيح «أن جزءا من الفن المعاصر وجد في الخطاب البنيوي نكهة الجوهري، وفكرة التجزيء والتأليف بوساطة التقابل والتوازن والاختلاف. غير أن الاعتراف بهذه الدقائق أمر يهم تاريخ الثقافة وفينومينولوجيا الأشكال، لا التحديد الإبستيمولوجي البنيوي (...) فحين نقرن بين «سوسير» (Saussure) ومنهج «يامسليف» (Hjelmslev)، فإننا نحدد مجالا مشتركا بينهما - هو البنيوية -، يتخذ المنهجان خارجه معنى مخالفا، أو على الأقل محدودا. إن الحقل المشترك بينهما هو الذي يعين تحديد الظاهرتين الثقافيتين. على أننا إذا حددنا - خلافا لذلك - حقلا مشتركا بين «سوسير» و«بوتور» (Butor)، فإن ذلك يمس مظهر التجربتين بدرجة أقل مما يمس الحقل المشترك الذي تصوغه فينومينولوجيا الثقافة، قصد إعطاء صورة موحدة عن العصر»(17).

فحين نتحدث عن وجود حس سيميائي في لاشعور الإخراج المسرحي المعاصر لا نقصد بذلك أن المخرجين يقومون بالعمليات نفسها التي يقوم بها النقاد السيميائيون حين يقاربون مواضيعهم، ولكن نقصد أن لديهم شعورا غامضا بأن المسرح يوظف العلامات بشكل مختلف عن توظيفها في الحياة اليومية، وفي الفنون الأخرى.

إن هدف التحليل البنيوي والسيميائي هو بناء موضوع لا يشكل في الواقع سوى «مثيل نظري» (simulacre) للموضوع الواقعي - أو المواضيع - الذي جرى تحويله ليصبح قابلا للإدراك. وينبني هذا التحليل في سعيه ذاك على عمليتين أساسيتين هما: التفكيك والتركيب. ولعل هذا هو ما جعل بعض الدارسين يتوهمون أن ما يقوم به «ليفي ستراوس»

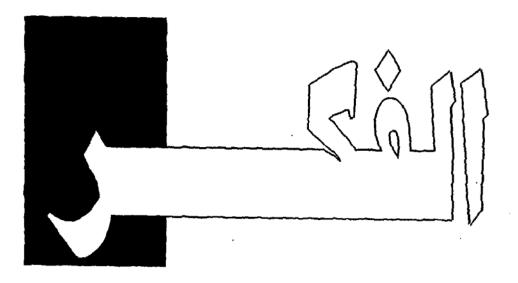
و«كريماس» (A.J. Greimas) و«بارط» وغيرهم.. يماثل ويشاكل ما يقوم به الطليعيون في الفن المعاصر، دون التنبه إلى أن الموضوع بالنسبة إلى الأوائل يحيل إلى تجربة معطاة سلفا - أي العمل الفني أو الظاهرة الثقافية عموما -، في حين أن الموضوع بالنسبة إلى الفنانين يبدع من عدم. أو بعبارة أخرى، في الوقت الذي يحاول الأوائل اكتشاف قوانين الشفرات التي تحكم الإنجاز الثقافي، فإن الفنانين يعملون على صياغة تلك الشفرات، أو تعديلها.

إن ما يطمح إليه الباحث البنيوي والسيميائي هو الكشف عن الشفرات، أي القواعد والقوانين الثابتة والقارة التي بدونها لا تنشأ الدلالة ولا يقوم التواصل. كما أنه يسعى إلى فرز وحدات تلك الشفرات والأنساق، وتمييز مستوياتها. ولعل هذا هو ما يفسر النجاح الذي لاقته السيميائيات في دراسة بعض الأنساق المغلقة، كالأساطير والحكايات الشعبية وأشكال التواصل الجماهيري مثل أفلام رعاة البقر والأفلام البوليسية.. هذا في الوقت الذي وجدت فيه صعوبة في مقاربة بعض الأعمال الفنية الحداثية، التي تتسم شفراتها بالانفتاح، وتكون دائمة التحول والدينامية. فالأعمال الفنية الطليعية تجنح إلى تأزيم الشفرات القائمة، وتعمل على تجاوزها، إلى حد يمكن القول معه إن لكل عمل فني شفرته الخاصة المتفردة، التي لا تتكرر في عمل آخر. ولعل هذا هو ما يربك المقاربة السيميائية الباحثة عن الثوابت القارة والمتواترة(18).

بيد أن هذه الحقيقة لا ينبغي أن تدفع إلى إغفال الخدمات الجليلة التي قدمتها النظرية السيميائية للطليعة المسرحية. فقد نبهتها إلى أن المسرح فضاء لإنتاج المعنى، وأنه يوظف أنساقا علاماتية متباينة، تحكمها شفرات متنوعة؛ ومن ثم لا يصح اختزال هذا الفن في النص الدرامي، أو اعتبار العرض ترجمة حرفية أمينة للنص. وبالمقابل ساهمت النظريات المسرحية الطليعية في إغناء النظرية السيميائية، وتأكيد بعض فرضياتها النظرية وإجراءاتها المنهجية، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى اعتباطية العلامة، وخضوعها لمنطق داخلي منفصل عن الواقع الذي تحيل عليه (المرجع). فقد أثبتت الطليعة المسرحية استحالة إعادة خلق الواقع مسرحيا بمحاكاته، وبرهنت على أن كل ما يُعرض على الخشبة ما هو إلا علامات، لها منطقها الخاص القائم على المواضعة والاتفاق(19). معنى هذا أنها اختارت تحديد المسرح وتعريفه من منظور تكوينه الداخلي، لا من منظور صلاته بالعالم الخارجي.

هوامش:

1- A.Veinstein. La mise en scène théatrale - ed- Flammarion - Paris - France 1955 - p.9.
2- A.Artaud - Le théatre et son double - Oeuvres complètes - T.4 N.R.F - Gallimard - Paris - France - 1978 - p. 114.
3- A.Artaud - Le théatre et son double - (op.cit) - p.66.
4- A.Artaud - Le theatre et son double - (op.cit) - p.36.
5- A.Artaud - Le théatre et son double - (op.cit) - p.120.
6 ـ يقول «أرطو» مثلا: «نحكم على الإنسان المتحضر انطلاقا من الكيفية التي يتصرف بها، وهي الطريقة نفسها التي يفكر بها. عدا عن أن لفظة متحضر يكتنفها كثير من الغموض. فالجميع يرى أن المتحضر المثقف هو الإنسان المطلع على مجموعة من الأنساق، الذي يفكر بوساطة الأنساق والأشكال والعلامات والتمثلات..» انظر مقدمة:
A.Artaud - Le théatre et son double - (op.cit) - p.10.
7- B.Brecht. Le petit organon pour le théatre - Paris - L'arche - 1963 - p.42.
8- J.M.Klinkenberg - Precis de semiotique general - De Boeck universite - Bruxelles - 1996 - p.12.
9 ـ أخذا عن: T.Kowzan - Semiologie du theatre - Nathan - Paris 1990 - p.181.
10- D'apres: T.Kowzan - Semiolgie de theatre - 1992 - p.181.
11- D'apres: T.Kowzan - Semiolgie de theatre - 1992 - p.181.
12- T.Kowzan - Litterature et spectacle - p.173.
13- R.Barthes - L'activité structuraliste - in. Essais critiques - Paris - Seuil - coll. Points - 1964 - p. 214-215.
14- R.Barthes - L'activité structuraliste - in. Essais critiques - op.cit - p.215.
15- C.Metz - Le cinéma: Langue ou langage - communications No.4 - p.54/55.
16- C.Metz - Le cinéma: Langue ou langage? - (op.cit) p.56/57.
17- U.Eco - La structure absente - Mercure de France - 1972 - p. 327/328.
18- U.Eco - La structure absente - op.cit - p. 352/353.
19- P. Pavis - Voix et images de la scéne - ed. P.U.L. - Lyon - France - 1982 - p. 176/177.



والجسد والروح في المسرح: بين تلقي النص وتلقي العرض

● د. يونس لوليدي

إذا كانت Anne Ubersfeld تؤكد أن الحوار كنص هو كلام ميت، لا معنى له: وأن النص خارج العرض، وقبل أن ينطق، لا معنى له، فالدلالة لا تظهر إلا في أثناء فعل النطق (١)، وإذا كان Umberto Eco يعرف النص بأنه آلة كسول يتطلب من القارئ عملا مضنيا من أجل ملء الفضاءات الفارغة أو «البيضاء»، فالنص ليس إلا آلة افتراضية(2)، وإذا كان Bernard Dort يرى بأن العمل المكتوب لا يتحقق وجوده إلا من خلال اللعب ((Le jeu، فالعرض هو الذي يؤسس المسرح وليس العكس(3)، فإن مثل هذه الصيغ

التقريرية تدفع المرء إلى طرح مجموعة من الأسئلة من بينها:

1) ما الذي خلّد سوفوكل، وأرستوفان، وسينيك، وموليير، وراسين، وشكسبير، وجوته، ولوركا، وتشيكوف، وجيرودو، وآنوي، ويونسكو، وغيرهم كثير؟ أنصوصهم وما تحمله من شعرية وعمق ووجدان وفكر إنسانيين، أم عروض هذه النصوص؟

2) ما الذي خلّد أوديب، وأنتيجون، وفيدر، ودون جوان، وآرلوكان، وهاملت، وعطيل، وما كبث، وفاوست، وفلاديمير، وايستراجون، وغيرهم كثير؟ أهو ما تحمله هذه الشخصيات من بعد إنساني وما ترسمه من قيم وأفكار ومزاج داخل النصوص، أم هم الممثلون الذين أدوا هذه الأدوار؟

3) كم مخرجا وممثلا، عبر العصور، أرادوا أن ينجزوا نصاً واحداً لسوفوكل أو لموليير أو لشكسبير أو لغيرهم؟ ونسينا هؤلاء المخرجين والممثلين أو بعضهم، ولم ننس نص سوفوكل أو موليير أو شكسبير أو غيرهم.

4) استطاع عدد هائل من المؤلفين الدراميين- عبر تاريخ المسرح الطويل- أن يكونوا كذلك وفي الوقت نفسه مخرجين وممثلين، لكن كم مخرجا استطاع أن يكون في الوقت نفسه مؤلفا، وكم ممثلا استطاع أن يكون أيضا مؤلفا؟

5) كم انتظرنا من قرن حتى يصبح الإخراج مؤسسة مستقلة قائمة بذاتها، معترفا بها، تشكل حرفة وصنعة ومدرسة واتجاها؟ ومع ذلك، وطيلة قرون عديدة، كانت النصوص وكانت العروض في تناسق وتكامل تامين.

6) قد تصبح ممثلا، وقد تصبح مخرجا بولوج معاهد ومدارس متخصصة، وبتتلمذك على يد ممثلين ومخرجين بيداغوجيين أصحاب مدارس ومناهج، لكن هل يمكن أن تصبح مؤلفا دراميا بولوج معهد أو مدرسة، أو بتتلمذك على يد مؤلف درامي آخر؟

لا يصبح المرء مؤلفا دراميا (On ne devient pas auteur dramatique)، لأنه إما مؤلف درامي أو ليس مؤلفا دراميا من الوهلة الأولى، كما يقول Alexandre Dumas (fils)(4)، أو كما يقول المؤلف الدانماركي Soya: «أن تصبح ايسكيمو أسهل بكثير من أن تصبح مؤلفا دراميا»(5).

7) أليس المخرج قارئا للنص المسرحي، وهو ينظمه ويعيد ترتيبه وكتابته ركحيا؟ أليس الممثل قارئا للنص الدرامي، وهو يكتشف مفاتيح شخصيته، ويبحث عن حدود الحدث والموقف الدراميين؟ فلماذا يريدان وقف القراءة على نفسيهما ويحرمانها على الآخرين، ويريدان للآخرين أن يكونوا جمهورا فقط وليس قراء أيضا؟

8) كم مخرجا يتمنى لو يستطيع أن يكتب نصا دراميا، لأن الآخرين لم يكتبوا ما كان يتمناه، ولم يكتبوا ما يتوافق مع رؤيته للعالم وللإبداع وللعرض؟ وحين لا يستطيع المخرج كتابة هذا النص، «يعبث» بنصوص الآخرين. ألم يؤكد ميرخولد حق المخرج في تعديل نص ما، وقد قام

بذلك في أثناء اشتغاله على نص «المفتش» لفوغول، حيث أضاف حوارات وشخصيات ومشاهد من مسرحيات أخرى للمؤلف نفسه؟

9) لماذا نعتقد أن النص المسرحي وحده الذي يحمل «ثقوبا» و«بياضات»؟ ألا تحمل كل النصوص الأخرى، من رواية وشعر، وقصة قصيرة، وغيرها «ثقوبا» و«بياضات» هي الأخرى، بما أنها تحتاج في تلقيها إلى خيال القارئ وتأويله وتفسيره ومعرفته وثقافته؟ ثم ألا يحمل العرض المسرحي نفسه «ثقوبا» و«بياضات»، بما أنه يعتمد هو الآخر على فهم وتجاوب ومعرفة المتلقي وثقافته الجمالية؟

10) ألم تنشأ كل النظريات والمناهج الأدبية الكبرى، انطلاقا من نصوص قد تكون نصوصا من أدب الطفل، أو نصوصا من أدب طفولة الشعوب؟ ألم ينطلق كل من بروب وشستراوس وبريمون وجريماس وغيرهم، من الحكايات الخرافية والحكايات العجيبة، والأساطير - أي من نصوص - لتقديم الشكلانية والبنيوية والسيميائيات ومنطق السرد؟ فلماذا نقلل من قيمة النص في العملية المسرحية؟ لا أريد أن يفهم من إثارتي لهذه التساؤلات أنني أعلي من قيمة النص المسرحي وحده وأقلل من قيمة العرض، بل أريد أن نؤمن بأن النص ليس ذريعة Le texte n'est pas un pretexte، وبأن «قراءة جيدة أحسن من عرض رديء»(16) وبأن «العرض الذي لا يؤثر على روحي، عرض لا جدوى منه»(7).

أريد أن نؤمن بأن النص بالنسبة إلى العملية الإبداعية المسرحية، هو تماما كالنواة بالنسبة إلى الثمرة، تعطيها صلابة من الداخل، وتسمح لها بالتشكل من الخارج. وحتى عندما تؤكل الثمرة، فإن النواة تصلح لاستنبات ثمرات أخرى من الصنف نفسه.

وهكذا إذا آمنا بأن النص الدرامي لا يمكنه أن يوجد دون أسلوب ملحوظ في أثناء القراءة، وبأن هذه القراءة تحقق لذة لا يمكن إنكارها، وإذا آمنا في الوقت نفسه بأن هذا النص مليء بقيم عاطفية وجمالية لن تظهر إلا بوساطة اللعب، أمكننا الحديث عن «الخطاب الإجمالي للعرض» Le discours global de la representation» خطاب يقوم على ممارسة النص وممارسة الركح، أي في الوقت نفسه إخراج النص ووضع الركح في إطار النص.(8)

وهكذا فإن المشاهد يحتاج إلى لذة العودة إلى النص، كما أن القارئ يحتاج إلى لذة حضور العرض.

إن هذه العلاقة الجدلية بين النص والعرض تجعل أحيانا من الصعب التمييز بين ما هو نابع من النص وما أضافه المخرج. كما أن هذه العلاقة تمر عبر العالم المتخيل المبني انطلاقا من قراءة النص، إلا أن هذا القارئ الذي سيصبح مخرجا سيعيد كتابة مفهومه للعالم المتخيل بوساطة وسائل العرض.(9)

وداخل هذه العلاقة الجدلية، فإن المؤلف الدرامي هو أولا متفرج، إنه هو نفسه جمهور، إذ إنه وهو يكتب نصه، يجد مرشدا في المتفرج الداخلي الذي يوجد بداخله. كما أنه داخل هذه العلاقة

الجدلية أيضا، فإن المخرج والممثل عليهما أن ينقدا النص إذا كان هذا النص ضعيفا، أما إذا كان نصا قويا وجميلا، فإنه عليهما أن ينقدا نفسيهما.

أريد أن أركز على ثلاثة أشياء في تلقينا لكل من النص والعرض، هي: الفكر والروح والجسد. ففي الخطاب الإجمالي للعرض - أي انطلاقا من النص ووصولا إلى العرض - نتلقى فكر وروح كل من المؤلف والمخرج والممثل، في حين أننا لا نتلقى في العملية الإبداعية كلها إلا جسدا واحدا، هو جسد الممثل.

١ - الفكر:
أ - المؤلف:

كان توفيق الحكيم يردد أن المبدع خالق صغير، حلّ فيه قبس من نور الخالق الأكبر، ويحلو لي أن أقول بأن الخلق الدرامي يحاكي خلق العالم، بما أن خلق العالم هو الخلق بامتياز. وهكذا فإن العمل الدرامي يطلب أن يولد كما يطلب الطفل أن يولد وأن يخرج من أعماق الفكر والروح. إنه يفرض نفسه على المؤلف الدرامي ويطالب بحقه في الميلاد والوجود دون أن يهتم هل هو مطلوب من المجتمع أم غير مطلوب. وعندما يخرج هذا العمل فإنه يحمل معه فكر المؤلف، وفكر مجتمعه، وفكر عقيدته، وفكر التيار الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه، وفكر القضية التي يدافع عنها أو يبشر بها.. إن المؤلف الدرامي عندما يكتب، فإنه يعبر عن فكر، يطالب، ويعلم، ويقنع، ويحتج.. ففعل الكتابة ليس هدفا في ذاته، إنه وسيلة. فنحن نكتب للآخرين ومن أجل الآخرين، لننقل فكرنا إليهم، ولننقل فكرهم إلى بعضهم.

وكل خطاب موجه إلى القارئ أو المشاهد هو في الحقيقة خطاب يحمل فكر المؤلف؛ حتى ولو حملته الشخصية أو حملة الممثل. قد يقوم هذا الفكر على الحلم والخيال، وليس على الحياة المسطحة، إذ إن الحلم والخيال يتطلبان الإقدام والإصرار، ويكشفان عن الحقائق الأساسية والجوهرية. فحقيقة المتخيل أعمق من الحقيقة اليومية، وحقيقتنا في أحلامنا وخيالنا. وقد سبق الخيال العلم دائما.

قد لا يكون هذا الفكر «طبيعيا»، لأن «الطبيعي» نفي للفن. فالفن هو الكذب الذي يفرض نفسه كأكثر الحقائق صدقا. المهم أن يوقظنا هذا الفكر، أن يشركنا في الأزمات، أن يحفر داخلنا، وينزلنا إلى أعماقنا. المهم في الفكر الذي نتلقاه عن المؤلف الدرامي أن يتوافر فيه شرطان. أولهما: أن يكون واضحا ليتم التعبير عنه بوضوح. فكل فكر غامض ينتج لغة غامضة ولا يستطيع الانتشار.

ثانيهما: يجب أن يكون هذا الفكر «معديا»، أي أن يجد له صدى في نفس المخرج والممثل، حتى ينطلقا منه، ويضيفا عليه من فكرهما.

ولعل فكر المؤلف هو الذي يتطلب من القارئ أو المشاهد نوعا من المرونة العقلية، حتى يتمكن من المرور من الحياة إلى الحلم، ومن الحلم إلى الحياة، وحتى يمسك المعقول من خلال اللامعقول، وحتى يحس بالزمان من خلال اللازمن، وحتى يفهم الحقيقة من خلال الرمز.

قد يتساءل المرء: ألا يحمل النص الدرامي فكر الشخصية أيضا؟ كنت أعتقد في وقت من الأوقات، أن الشخصية بمجرد أن يخلقها المؤلف الدرامي، تحقق استقلاليتها وتنفلت من قبضته، لكني صرت أشك في هذا الأمر. قد تنفلت روحها من بين يديه لأنها روح تنتمي إلى أسطورة أو عقيدة أو موروث تاريخي أو مجتمع معين أو حقيقة ما، لكن فكرها ليس في الغالب إلا صدى لفكره.

فأنت عندما تحدد يوم ميلاد الشخصية، ويوم موتها، واسمها، ووسطها العائلي والثقافي، وخطوط حياتها العريضة، ومزاجها، وأبعادها النفسية والفيزيائية والاجتماعية، ولغتها، وقضيتها، وصراعاتها، فهل يمكن الحديث في هذه الحالة عن حرية وفكر شخصيين، وعن هامش للانفلات؟

لذلك أفضل عوض الحديث عن فكر الشخصية أن نتحدث عن فكر العمل الدرامي، فبما أن هذا العمل الدرامي هو الحياة أوهو تعبير عنها، فإنه عالم حي زاخر بالفكر. إنه بناء ديناميكي له منطقه وشكله وتناغمه. إنه بناء ديناميكي تحقق عناصره توازنها من خلال تعارضها. لذلك كان Salacrou يقول: «يصعب علي أن أتصور أن العمل الدرامي يمكنه أن يكون شيئا آخر غير تفكير درامي في الوضع الإنساني».(10)

ب- المخرج:

صحيح أنه ينطلق من فكر المؤلف، لكن له فكره الخاص الذي قد يناقض أحيانا حتى فكر المؤلف.

إن فكر المخرج هو فكر عصره، فقد يتعامل مع نص قديم يحمل فكرا قديما، ويسقط عليه فكر عصره من أجل تحيينه.

إن فكر المخرج فكر جمالي بالدرجة الأولى، ثم هو فكر هندسي، إذ يهتم بالأبعاد في علوها وانحدارها، وفي بروزها وعمقها.

إنه فكر لا يسعى إلى التحقق أو التعبير عن نفسه باللغة المنطوقة، بقدر ما يسعى إلى التحقق بالأحاسيس والمشاعر التي تعكسها لغات سمعية وبصرية.

إن فكر المخرج يتحقق عبر الآخر، سواء كان هذا الآخر هو السينوغرافي، أو مصمم الديكور، أو مصمم الملابس، أو التقني أو الممثل. إنه فكر يمارس الخلق والإبداع في الخفاء.

ج- الممثل:

بطبيعة الحال يحمل الممثل فكر المؤلف، وفكر المخرج وفكر الشخصية التي يقدمها - والذي هو في حقيقة الأمر، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، صدى لفكر المؤلف - وأخيرا فكره الخاص.

وبما أنه ينتمي إلى مجتمع فكره ليس هو بالضرورة فكر المؤلف وشخصيته، فإنه يعكس بشكل أو بآخر هذا الفكر. وبذلك فإن الممثل وهو يقدم شخصيته ينصت إلى المؤلف الدرامي، وإلى المخرج، وإلى نفسه، وإلى نبض مجتمعه. ومع ذلك قد

يصبح فكر الممثل رهينا بفكر المخرج، ذلك النوع من المخرجين الذين لا يتركون أي هامش لإبداع الممثل، كما أنهم لا يرون فيه إلا جسدا ينبغي أن يكون رشيقا ومرنا، وليس من الضروري أن يحمل فكرا.

ولعل أهمية فكر الممثل تكمن في أنه قنطرة تنقل فكر كل المبدعين الآخرين إلى الجمهور.

11 - الروح:

لاشك أننا تشبعنا في ثقافتنا الإسلامية - ونحن نتحدث عن الروح - بقوله تعالى: «ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي» (الإسراء 85). فصار الحديث عن الروح حديثا عن شيء لا نعلمه ولا نملك سره ويدخل في نطاق الغيبيات. والحال أن أغلب الآيات التي وردت فيها كلمة «روح» كان المقصود بها «روح القدس» أو «الروح الأمين» أي جبريل. وبذلك فليس الحديث عن الروح حديثا عن المحضور ومع ذلك يصعب تحديد الروح. قد تكون هي الأحاسيس، والمشاعر، والدوافع، والنفس، والوجدان، والحاجيات، والسلوك الفطري والسلوك المكتسب، والسمو والانحطاط، والغنى والثراء الروحي، والفقر والشح الروحي، والانفعال، وغير ذلك من المسميات. لكن الشيء المؤكد هو أن عملا دراميا جيدا يحمل بالضرورة سرا، جانبا غامضا، جانبا غير معروف، تلك هي الروح.

يبدو لي أن الروح التي يمكن تلقيها في المسرح هي روح الشخصية ومن ورائها روح الممثل. وقد سبقت الإشارة إلى أن روح الشخصية وحدها تستطيع الانفلات من قبضة المؤلف الدرامي، إذ بمجرد أن تأتي الشخصية إلى الوجود، تعلن عن روحها، وتستقل عنه بخلجاتها ومعاناتها، بآمالها وأحلامها. بل قد تصبح روحا متمردة عليه وعلى مبادئه وقيمه، وحتى مبادئ وقيمة عصره. وقد تصبح روحا عاصية.

ومع ذلك فروح الشخصية لا تحقق الخلود للشخصية وحدها، وإنما أيضا لكاتب الشخصية. وما من شك في أن المخرج يقع هو الآخر تحت تأثير روح الشخصية، فقد يحبها، وقد يكرهها، قد يعلي من شأنها، وقد يبخسها حقها، قد يجعل كل الوسائل واللغات الدرامية في خدمتها كي تنعكس على العرض، فيصبح للعرض نفسه رُوحٌ. (L'ame de la representation).

وروح العرض هي تلك اللحظة السحرية والمقدسة التي ينتفي فيها الزمان والمكان والحدود، وتنصهر فيها كل ذوات المبدعين، وتتحقق فيها الهلوسة الجماعية.

والممثل هو القادر على أن يلبس هذه الروح أو أن تلبسه. هو الذي يستدعيها، أو لنقل هو الذي يحضرها. فتماما كما يتعب الذي يحضر الأرواح بعد جلسة تحضير، يتعب الممثل. قد تسحقه روح الشخصية بما تحمله من ثقل الأيام، وثقل المشاعر، وثقل الأحلام، وثقل الإحباطات. قد يكون الممثل أحيانا مجرد وعاء لهذه الروح، وقد يكون أحيانا أخرى روحا لهذه الروح.

أنا لا أنكر روح المؤلف ولا روح

المخرج، وإنما أضع اليد على روح قد توحد كل المبدعين وتلقي بظلالها على العملية الإبداعية برمتها. إنها روح الشخصية التي تولد بين دفتي كتاب، ويشتد عودها في العرض، وتتجاوز النص والعرض لتلتحق بالتاريخ، حيث تبقى رهن إشارة كل من يستدعيها، ويعمل على تحيينها.

III- الجسد:

يختفي جسد المؤلف، وجسد المخرج، وجسد السينوغرافي، وجسد التقني، وحده جسد الممثل يظهر خلال كل العملية الإبداعية، والذي من المفروض أنه جسد الشخصية.

قد «يبيعنا» المؤلف فكرة، وموقفا، وقضية، ولغة، وقد «يبيعنا» المخرج لحظة شاعرية، وتحققا جماليا، وتقنية سمعية بصرية، ووحده الممثل «يبيعنا» جسدا، قوته في حضوره، وامتداده في صوته ونظراته وخلجات القلب والمشاعر التي بين ضلوعه. إن جسد الممثل أداة في يد المؤلف الذي ينحتُ جسد الشخصية، وكذلك أداة في يد المخرج الذي يخلق لهذه الشخصية إيقاعها وعالمها المحيط بها، وأخيرا هو أداة في يد الممثل نفسه حيث يجعل منه، عن طواعية، مسكنا للشخصية.

إذا كان المسرح ممارسة طقوسية، وإذا كانت أغلب الطقوس تنتهي بتقديم القرابين، فإن القربان الذي يقدم في المسرح هو جسد الممثل، لأن جسد الممثل وحده يختزل المسافات، ويحرق الأزمنة، ويكسر الحدود ليصل إلى الجمهور. وجسد الممثل هو الذي يعمل على التحيين المادي (L'actualisation physique) لجسد شخصية ما ليس له من وجود إلا اللغة والرسم الذي وضعه له كاتب مسرحي. إنه جسد متخيل يتم إيصاله بوساطة جسد حقيقي.

ولعل أصعب مرحلة يمر منها الممثل المسرحي، هي المرحلة الانتقالية، التي يستعد فيها ليصبح الشخصية، فهو لم يعد يملك كليا جسده، كما أن هذا الجسد لم يصبح بعد كليا جسد الشخصية.

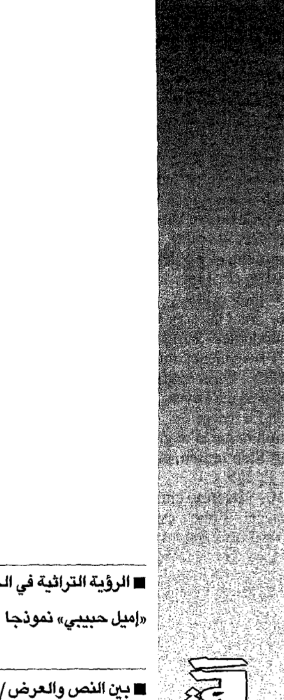
قد لا يكون جسد الممثل مسكنا لأية شخصية، وإنما قطعة ديكور، قد يأخذ هذا الجسد بعده في العُري كما في اللباس، فيدخل بذلك في علاقة تاريخية. مع الملابس، قد يصبح هذا الجسد وسيلة للتعبير عن ما يمزق الإنسان من تناقضات ومن وحدة ومن ضياع، وعندما يكون جسدا معاقا يصبح مصدرا للعذاب.

وما من شك في أن العرض وحده قادر على أن يعطي للجسد كل هذه القيمة، فيصبح بذلك هذا الجسد لذة المتفرج، وملتقى السمعي والبصري، وملتقى الوعي واللاوعي، وملتقى الإيديولوجي والثقافي.

وهكذا، فنحن في العملية الإبداعية المسرحية لا نتلقى نصا وعرضا فقط، وإنما نتلقى الإنسان نفسه، بما أن الإنسان فكر وروح وجسد.

ولأن الإنسان محكوم عليه أن يشرح سرحياته، فقد ابتكر المسرح. ولأنه طرد من جنة الأرض، فقد خلق لنفسه هذه الجنة الاصطناعية المؤقتة- المسرح- ربما في انتظار جنة مستقبلية.(11)

Anne Ubersfeld: Lire le theatre - Editions sociales - 4eme edi- —1
tion - Messidor - Paris - 1987 - p: 227.
2- Umberto Eco: Cite par Jean - Pierre Ryngaert, in: Introduction a l'analyse du theatre - Bordas - Paris - 1991 - p:5.
3- Bernard Dort: Cite par: Jean Guiloineau, in : Le theatre - Larousse - (Ideologies et societes) - Collection dirigee par Remy Martel - Paris - 1978 - p:9.
4- Alexandre Dunas (fils), cite par Maurice Gravier, in: theatre d'idees et realite - Realisme et poesie au theatre - Etudes reunies et presentees par Jean Jacquot - 2eme edition - C.N.R.S. - Paris - 1978 - P: 119.
5- Ibid: p:119.
6- Ion Omesco: La metamorphose de la tragedie - Litteratures modernes - P.U.F. - lere edition - 1978 - p:25.
7- Jean Genet, cite par Odette Aslan, in: L'art du theatre - SEGHERS - Paris - 1963 - p:113.
8- Patrice Pavis: Voix et image de la scene - "Pour une semiologie de La reception" - Presses universitaires de Lille - (Nouvelle edition revue et augmentee) - 1985 - p: 42.
9- Sten Jansen, cite par Patrice Pavis in: Voix et image de la scene - P: 275.
10- Salacrou, cite par Paul - Louis Mignon, in: Le theatre au 20e siecle - Folio - essais - Gallimard - Paris - 1986 - p: 126.
11- Louis Jouvet, cite par Odette Aslan, in: L'art du theatre - p:129.





الرؤية التراثية في الخطاب المسرحي الفلسطيني

«إميل حبيبي»

نموذجاً

لطيفة بلخير *

مفتتح: استكشاف التراث نبش في الوجدان الشعبي:

إن ربط الصلة بالماضي وفق «رؤية تراثية» متماسكة، وتصور فلسفي دقيق لضرورة تمليها شروط الحفر في جذور المعضلات الفكرية والسياسية الراهنة. ومن ثم، يتأكد أن استلهام النصوص التراثية، واستدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية المشرقة، مسألة لاتكتسي عمقها الفني والإيديولوجي إلا من خلال معانقة معضلات الإنسان المعاصر. وذلك لأن التجديد هو الانخراط في تطوير الواقع وحل مشكلاته. ولذا، وجب بعث التراث والنظر إليه بوصفه رؤية لممارسة فعل الكتابة، ومصدرا للسلوك ومخزونا قوميا يعد اكتشافه إعادة تركيب لسيكولوجية الإنسان العربي المهزوم تاريخيا ووجدانيا. ومن هنا يظل زرع روح الحرية في أوصال المجتمعات المتخلفة رهينا بإحياء موروثاتها القومية المتمثلة في أمجاد ملاحمها ومفاخرها الشعبية.

وإذا كانت البلاد النامية تشكو على المستوى الإيديولوجي من الارتباك النظري بحكم التذبذب بين الشرق والغرب، فإن استكشاف التراث هو التقنية الجمالية الكفيلة بتجاوز ضبابية الأفق، وتقديم إيديولوجية قومية تحقق التوازن السيكولوجي والسياسي للإنسان العربي المتطلع للحرية. «فالتراث والتجديد، يقول حسن حنفي، محاولة لتحقيق متطلبات العصر للبلاد النامية من الناحية النظرية والعملية، والتغلب على مآسيه وهزائمه. ودفع التنمية خطوة أخرى حتى تكون نهضة شاملة تمكنها من أخذ زمام الريادة في العالم إيديولوجيا وفعليا، معنويا وماديا».

وحينما تعمد الإيديولوجية الرسمية إلى تكريس سلطانها عن طريق التراث، «إذ لا شك - يؤكـــد طيب يزيني - أن الرؤية التـراثيـة في كـلا النمطين من المجتمعات الطبقي واللاطبقي، ترتبط على نحو وثيق بالإيديولوجية المهيمنة فيها «2» ، فلا مندوحة للأديب الثوري أن يعمل بإلحاح على ترسيخ عناصره الحيـة المرتبطة بالوجدان الشـعـبي والضمير الجمعي.

ولما كان التـراث هو مبدأ البحث عن شرعية الذات وتأكيد الهوية الثقافية والقومية، فقد شكل هاجس التنقيب عن قالب مسرحي صميم دعما لهذا الموقف من لدن المشـتـغلين بالفن المسـرحي إبداعـــا وممارســـة، ومن أجل هذا وزيادة، سعى إميل حبيبي في حكايته المسرحية «لكع بن لكع» إلى استـثمار التـراث الحي القـابل للتـجـدد وبناء جسور التواصل مع الوجدان العربي. فهل يبعث «إميل» التراث بوعي تجريبي حداثي أم يوظفه مقلدا لامجددا؟

تنطلق الخلفيـة النظرية المهـيمنة على النبض الحكائي الدرامي في حكاية «لكع بن لكع» مما مـفـاده أن التراث في وجـهـه المضيء «ضـرورة واقعية، ورؤية صائبة للواقع.. التراث يفـعل في الناس ويوجـه سلوكـهم. تجـديد التـــراث هو إطلاق لطاقـات مختزنة عند الجماهير» (3)

أ. التاريخ وجدل الماضي والمستقبل في مسرحية حكاية «لكع بن لكع».

ينتـــمي اللعب على الركح إلى الحـاضـر الذي يتـغلب دون شك على الماضي الذي تنسب إليــه الوقـــائع المروية، ومن المؤكـد «أن التــاريـخ بدأ بالفعل كرواية مـخزونة في الصـدر، بل إنه إلى يومنا هذا لايزال يحـفظ، الكتـابة تمثل وسـيلة فـقط للحـفظ.. ومع ذلك يبقى التاريخ كرواية سمعية على رأس قـائمـة التـواريخ «4». لكن تبـقى للمبـدع حـرية التـصـرف في الحقيقة التاريخية، بل تكمن براعته الفنية في مدى قدرته على تحـويلها إلى جـوهر يجاوز جـغرافـيـة المكان وملابسـات الزمان الذي أنتجـها. ذلك أن «ما يمكن حدوثه تاريخيا أو فعليا ليس بالضرورة هو الشي الذي بدونه لا يوجـد مـسـرح تاريخي، وإن كـان ذلك لا يتنافى مع إمكانية استـغـلاله دراميا. ولكن الحقيقة التاريخية في الدرامـا تتـخطى الواقع الفـعلي «5»، يقول إميل حبيبي:

قم تفـرج يا سـلام على عـجـايب الزمان

قم تفرح يا سـلام على شـيء كـان وما كان

شوف بوزيد الهلالي قـاعد يبعزق بأموالي

شـوف ذياب بن غـانم، غـانم إيش وهو نايم؟

شـوف تغـريبـة بني هلال - صـار الحال بقدر الحال.

تعالوا وتفرجوا على ما كان.

وعلى مـــا هو كـــائن. شيء كـــان وشيء يرفض أن يصـبح في خـبـر كان. «6»

إن زرع الحـرية والعـصـيـان في أوصـال المجتـمعات المقـهـورة، رهين ببـعث تراثهـا القـومي في أمـجـاد

المقاومة الشعبية البطولية: ففي الوقت الذي تتفاعل عناصر التراث مع قضايا العصر الجديد، «تتحول إلى قوى واقعية وعصرية مؤثرة، وتخرج عن كونها أثرا مستعارا أو مجلوبا من عصر قديم رغم أنها كانت كذلك قبل إحيائها وغرسها في الواقع الجديد. وطالما هي عناصر مختارة من الصفحات المشرقة لهذا التراث، تمثل القيم المتقدمة في المجتمع الذي أبدعت فيه، فإنها ستكون سلاحا بيد القوى المتقدمة في الواقع المعاش» (7).

ندرك إذن، أن التاريخ مادة من المواد الجوهرية التي يتأسس عليها خطاب التأصيل في حكاية «لكع بن لكع» لإميل حبيبي. وما اتكاؤها على الماضي في صوره المشعة إلا حيلة من الحيل الفنية المتحكمة في سبك الأحداث الدرامية وبناء القالب الساخر. ولهذا السبب ظل شعور شخصيات هذه الحكاية المسرحية موزعا بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ويشكل «المهرج»، و«بدور» بتداعياتهما واستذكاراتهما بؤرة التقاء الماضي والحاضر. في حين يجسد «بدر» نواة الرؤية إلى المستقبل؛ إذ إن رحلة الحلم والتخيل والاستكشاف لاتتحقق لديهما إلا عبر شخصية «بدر» الميت / الحي باعتباره ثمرة المستقبل وبذرة الماضي، يقول إميل:

بدور: بدر جدع، بدر ابن أبيه.
بدر ابنك.
بدر لم تفترسه الوطاويط
طلع بدر، أورق بدر، اكتمل بدر.(8)

تغدو إذن، الدينامية المجتمعية لدى إميل مرتبطة بالوعي التاريخي، وذلك لأن «هذه الدينامية هي أقوى وأفعل وأسرع من الأدوار التي تتجه فيها الشعوب نحو مستقبلها وتمضي في صنع المستقبل بالتساؤل والارتياد والإنجاز، مما هي في الأدوار التي تكون فيها واقعة تحت سطوة ماضيها» (9).

وإذا كان إميل حبيبي وغسان كنفاني يلتقيان في تصور بناء المستقبل القومي العربي من خلال النبش في ذاكرة التراث. فذلك لأن الأول يوكل مهمة النهوض والانتفاضة «لبدر» بينما يسندها الثاني «لمرتد بن شداد بن عاد» بوصفه حلقة وصل بين أمجاد السلف وبطولات الخلف.

ولئن كان غسان كنفاني يرفض في مسرحية «الباب» تعجيل المطامح الدنيوية إلى زمن البعث، فإن إميل حبيبي في «لكع بن لكع» يرى أن من لامستقبل له على الأرض، لا مستقبل له في السماء. وبهذا المنطلق الفني المضموني شكلت مسألة الارتباط بالأرض والنضال من أجل استرجاعها، الأطروحة المركزية في مسرحية «الباب» وحكاية «لكع بن لكع». وهي مسألة لها صلة بالتاريخ الذي سيظل شاهدا على شرعية تمسك الإنسان الفلسطيني بأرضه، يقول إميل:

«الحارة هي الحارة، وأهلها هم أهلها. قاعدة قاعدية تصلح في كل مكان وفي كل زمان» (10).

إن الإشارة إلى عراقة الجذور

التاريخية لفلسطين وقدرة أهلها على مجاوزة أساليب التدمير والانمحاء، لدليل على مجدها البطولي على مر التاريخ. فالعمران الخالد (الناصرة) و(مرج بني عامر) والأبطال التاريخيون (محمد بن غانم، وأبو زيد الهلالي، والزير سالم»، والصعاليك، وصلاح الدين الأيوبي، وعز الدين القسام) رمزان من رموز رؤية التحدي والانتصار في المستقبل. ولعل الذين يلبسون ثوب هؤلاء الأبطال هم مصممو آمال المستقبل، وهم الأجدر بإعادة التاريخ إلى مجراه الحقيقي، بعد أن طاله النزيف (فامتطى المهلهل صهوة جواده الأخرج، وحارب الصليبيين فأبلى بلاء حسناً حتى هزمهم) (11).

هكذا، يعمل التاريخ الذي وظفه إميل من أجل بناء عالمه الدرامي على تحقيق الإفادة المزدوجة: تحريك مواطن المقاومة في نفسية الإنسان العربي، وسبك الجانب الجمالي المتمثل في البحث عن شكل مسرحي عربي أصيل. ومن هنا يتبدى أن معالجة التاريخ تتماشى ومعالجة بريشت له، وهي مستمدة من المادية التاريخية التي تحدد قوانين التطور للمجتمع، بمعنى أن التاريخ من صنع الإنسان، وأن التاريخ هو تطور الوعي من الاقتراب إلى تحرير الإنسان من الاغتراب. (12)

---

* باحثة حاصلة على دبلوم الدراسات العليا، ممثلة ومخرجة، لها لقاءات صحفية مع الصحافة الوطنية والعربية

الهوامش

1ـ حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم «دار التنوير بيروت. الطبعة 1. 1981. ص43.
2ـ د. طيب تزيني، من التراث إلى الثورة، مشروع رؤية جديدة للفكر العربي ج 1. دار ابن خلدون - بيروت. ط 1 - 1976 ص16.
3ـ د. حسن حنفي، مرجع سابق ص16.
4ـ عبد الله العروي: مفهوم التاريخ. ج الأول. الألفاظ والمذاهب المركز الثقافي العربي.ط.1. 1992 ص98.
5ـ أحمد عثمان: قناع البريختية. فصول المجلد 2ـ العدد 3ـ 1982، ص83.
6ـ إميل حبيبي، حكاية «لكع بن لكع» ثلاث جلسات أمام صندوق العجب. سنة 1980.
7ـ د. محمد عمارة نظرة جديدة إلى التراث.دار قتيبة . ط.2 1988 ص.11.
8ـ لكع بن لكع. ص74.
9ـ قسطنطين زريق: نحن والمستقبل دار العلم للملايين - بيروت. الطبعة 2. 1980 ص21.
10ـ لكع بن لكع. ص49.
11ـ المرجع نفسه ص52.
12ـ د. أحمد العشري، مسرح برتولد بريشت بين النظرية والتطبيق العربي. عالم الفكر المجلد 21/ ع3 1992 ص17.18.

بين النص والعرض

قراءة في عملين للحزامي والعثمان

• فتحية حسين

قد تختلف النصوص في اتجاهاتها الأدبية ليظهر منها الشعر والقصة أو الرواية وحين ينتصب النص في القالب الدرامي يعطي النص الحياة لتمثيلية أو مسرحية أو فيلما. أما المفارقة التي تكمن بين تلك النصوص فقد تظهر حين نرى بعض الروايات وقد تحولت إلى عمل سينائي وهي التي كتبت في الأصل للتداول بين جمهور القراء، دون أن يهدف الكاتب تجسيدها في عمل درامي، بينما تظل نصوص أخرى قابعة بين دفتي كتاب حين يكون فيها هاجس المؤلف الأول عرضها كعمل درامي.سليمان الحزامي وليلى العثمان جمعهما النص الأدبي حول المرأة. امرأة تموت وأخرى لا تريد أن تموت، والاثنتان عرفتا مخرجا من معضلة اسمها الرجل.

«وسمية تخرج من البحر» قصة كتبتها الأديبة الكويتية ليلى العثمان ليتحول النص بعد حين إلى فيلم تلفزيوني سينمائي بالعنوان نفسه، ولو أن طريقة تداول الأحداث اختلفت عن الرواية الأصلية دون أن يمس كثيرا موضوع الرواية الذي تتابع فيه التفاصيل لإلقاء الضوء على معاناة امرأة ورجل كانت فيها

المرأة الضحية الأولى، ونحن إذ نذكر هذه القصة التي شاء القدر أن تلقى جمهور المشاهدين، فإننا نريد بذلك الإشارة لعمل أدبي آخر قدرت له الظروف أن يبقى طويلا بين دفتي كتاب وإن كان الغرض من كتابته أن يكون عملا مسرحيا. النص الذي نعنيه هنا هو مسرحية «امرأة لا تريد أن تموت» كتبها سليمان الحزامي وجعلها من فصل واحد، وأصدرتها منشورات دار السلاسل في الكويت في طبعتها الأولى عام 1978. تضم المسرحية أربع شخصيات: ثالوثا من الرجل وامرأة سميت وفاء ليطابق اسمها - نوعا ما - دورها في المسرحية.

مسرحية لا تريد أن تموت

«امرأة لا تريد أن تموت» ألفها الكاتب لتكون مسرحية تمثل وهو يكتب في بداية مسرحيته:

«قاعة كبيرة، في المنتصف مكتب كبير عليه مجموعة من التليفونات... تفتح الستارة على المنظر السابق... بعد ثوان يدخل أسعد من اليمين...» وفي موقع آخر نقرأ: «أسعد: إذن... (يدور في المسرح ويطفئ الشموع ما عدا واحدة» وفي موضع ثان نقرأ: «... يسقط أحدهم الشمعة فيسود الظلام المسرح». ونستخلص من ترديد كلمة مسرح بالإضافة إلى السيناريو إلى أن العمل قصد منه أن يكون في المقام الأول عملا يعرض على جمهور المشاهدين. إلا أن خشبة المسرح في الكويت بدت ولزمن طويل عاجزة عن تحمل عمل يحمل رمزية لها ثقل يميزها عن غيرها من الأعمال المسرحية. أن لا يلقى العمل إضاءة مسرحية يستحقها ربما كان سببه ثقافة القائمين على المسرح في تلك الحقبة (السبعينيات) ووعي الجمهور الذي كان يتجه (وربما ما زال) إلى الواقعية ويفضل اللهجة المحلية. وحتى لا نعلق الأمر كثيرا على الظروف فنقول إن الظروف قد تكفلت بأن يلقى نص الأديبة ليلى العثمان نور «بروجكترات» وكاميرات التصوير الفيلمي، سنقول إنه في التسعينيات ظهر هناك من يؤمن بأهمية إعطاء النصوص الكويتية شيئا من الأهمية خاصة وأن المجتمع ما زال يعاني من فئة تعزف عن القراءة.

عملان مختلفان لكن

ونحن وقد تناولنا الناحية الشكلية للعملين - مسرحية لدى الحزامي وقصة عند العثمان، إلا أننا نرى أن هناك رابطا فريدا بينهما لم ينل الالتفاتة التي يستحقها، فأنا أرى في هذين العملين عنصرين مشتركين يتمثلان في: المرأة والبحر.

المرأة والبحر عند سليمان الحزامي:

سنتكلم بداية عن مسرحية «امرأة لا تريد أن تموت». في هذا العمل

أعطى الكتاب لشخصية المرأة اسم «وفاء ليحتفي بوفاء المرأة، ووفاؤها يتكرر مرة للرجل وثانية للبحر. وفاء امرأة تغيب أكثر من مرة عن مرأى الرجال (ثالوث الرجال الذي يشاركها المسرحية)، لتظهر أمامهم ثانية دون أن يعرفوا كيف ظهرت وغيابها يفسره الرجل (أسعد، هاشم، جميل) على أنها ماتت. وحينما يؤمن الرجال بحقيقة موتها تفاجئهم بعودتها.

وفاء: أريد أن يراني الآخرون... أن يشعروا بي.

أسعد: فقط؟

وفاء: أريد أن أقول لهم إنني ما زلت أحيا...

أسعد: لا أفهم ما تقولين؟

وفاء:.... هناك أشخاص يؤمنون.. كما تؤمن أنت بالبحر.. إنني ميتة.. أريد أن أقول لهم إنني ما زلت أحيا.

أسعد: في هذا المكتب؟

وفاء: بل في كل مكان.. ما زلت أحيا..

أسعد: حتى في البحر؟

وفاء: في كل مكان..

وهي حين تعود في المرة الأخيرة (الثالثة) تظهر أمامهم ومعها طفلها لتؤكد وجودا مرتبطا بالطفل وتلغي نظريات الآخرين حول غيابها. إن وفاء شخصية تعبر عن امرأة تخلص للرجل فتعود إليه كلما غابت وهي مخلصة للبحر لأنها تعود إليه في كل مرة.

المرأة والبحر والثورة:

لقد رأينا كيف أن عودة وفاء في كل مرة تعبر عن إرادة وثورة ما، لنتساءل بعدها من أين أتت بهذه الثورة ولتأتي الإجابة شافية حين نسمع حوارها مع أسعد:

أسعد: (ينظر إلى البحر عبر النافذة).. انظري الشمس بدأت في الرحيل.. والبحر بدأ يفقد هدوءه..

وفاء: (تذهب وتقف بجانب أسعد).. آه.. هذا صحيح بدأ يثور.

أسعد: يثور؟

وفاء: نعم.. بدأ يستعد للثورة..

أسعد؟ أكره هذه الكلمة.. الثورة.

وفاء: أنا أكره هذه الكلمة.. الهدوء..

أسعد: الهدوء مريح للأعصاب.. والثورة.

وفاء: (مقاطعة) والثورة تريح الأعصاب أيضا..

أسعد: استمعي إلى أمواج البحر إن ضرباتها تتلاحق..

وفاء: لتعلن عن الثورة.

أسعد: اتركي هذه الكلمة.. اقذفيها في البحر..

وفاء: (وهي تبتعد عن أسعد) غريب..

أنت تقول اقذفيها في البحر؟

وأنا استحدثتها من البحر(1)

وهذه المرأة الثائرة مهد الكاتب سليمان الحزامي القارئ لحضورها في الصفحات الأولى من خلال حوار أسعد وهاشم:

هاشم: هذا صحيح.. كل شيء تغير.. حتى النساء والأطفال(2)

المرأة والبحر في «وسمية تخرج من البحر»

وإذا تجرأت المرأة في نص سليمان الحزامي لتحاور الرجال وتخرج عليهم بين الفينة والأخرى فهي في «وسمية تخرج من البحر» امرأة يافعة تعيش وسط مجتمع لا تعرف فيه المرأة حديث الثورة، والبحر إن كان نهلا للثورة مع شخصية وفاء فهو المقبرة التي دفنت فيها وسمية مع أول ثورة تعيشها.

وسمية حين وافقت عبد الله في أن تقابله على شاطئ البحر شاطرها الخوف لقاءها مع عبد الله لينتهي بها اللقاء الأول والأخير بالغوص في مياه الخليج ليكون لقاؤها بالموت نهاية للقائها بعبد الله.

«حركت رأسها كمن لا يصدق العرض الذي يسمع. على وجهها تطوف سحابة أمل. عيناها في لحظة سافرتا.. قطعتا الجدران، والشوارع، وصلت البحر. زفت نفسها إليها... التفتت إلي:

- ماذا ستفعل هناك؟

- لا تقلقي.. سنجلس ساعة نتحدث.. نتذكر كل السنوات، أيامها، لياليها ونحكي كل شيء. وتعودين.

- لا.. لا.

- ليش يا وسمية؟

- لا أستطيع غير معقول ما تقول... إنني لا أجرؤ(3).

وتتردد وسمية ولا تلقى عبد الله فيصر هذا الأخير على تحين الفرصة لزيارتها في البيت ويصر على اللقاء ويدور بينهما الحوار التالي:

- ستكون شجاعة. وتأتين!

- لا أدري. يمكن.

- آه منك. أنت جبانة.

- ومتى كانت البنت شجاعة؟

وهكذا ترمي وسمية وجه عبد الله بحقيقة يحاول أن يتجاهلها ويدفعها إلى الثورة عليها، إلا أنه يتراجع عن تجاهل هذه الحقيقة ويقول بينه وبين نفسه في وقت لاحق:

- مسكينة وسمية.. ككل البنات تخاف. معها حق. فلم ألومها؟

يتضح لنا من هنا أن كلتا المرأتان تعانيان قهرا اجتماعيا، يشجع وفاء على الثورة ويدفع بوسمية إلى الموت.

إن من يقرأ المسرحية والقصة يتعجب من تلك المصادفات التي يلتقي على ضفافها الكاتبان الكويتيان، ففي بداية المسرحية وقبل ظهور وفاء في المسرحية يدور الحوار التالي:

أسعد: موسيقى البحر تذكرني بموت أمي...

هاشم: موت أمك؟

أسعد: نعم.. موت أمي.

هاشم؛ ماذا حدث لها؟

أسعد: (يستدير نحو هاشم) ماتت في البحر.

هاشم: كيف؟

أسعد: الموسيقى كانت عالية فلم يسمع أحد صراخها.

وفي هذا الحوار يتهرب أسعد من الجواب ويستمر حوارهما على

النحو التالي:

هاشم: أقصد... كيف ماتت؟

أسعد: تقاسمها السمك الكبير.. كانت وليمة لا تتكرر.

هاشم: ولكن لم تقل لي كيف ماتت أمك(6)؟

ونتساءل كقراء هل ماتت أم أسعد بالطريقة نفسها التي ماتت بها وسمية؟ هل يداري فضيحة ما؟ ابتلع البحر وسمية قبل أن تتزوج وربما كذلك أم أسعد قبل أن ترتبط بوالده! لا يفتأ أسعد يتذكر أمه ويقول في موقع آخر من المسرحية حين تختفي وفاء ويُتهم بقتلها:

أسعد: أنا لم أحاول قتل أحد.. ولم أقتل أحدا.. هذه المرأة بالذات.. مستحيل أن أقتلها.. إنها تشبه أمي.. ولا يمكن أن أقتل امرأة تشبه أمي(7)..

وهنا نرى أن الرجل يرى في تلك المرأة إما حبيبة فقدها (وسمية وعبدالله) أو أما يفتقدها (وفاء وأسعد) ولا يتخيل أن يقتلها. لنرى بعدها أن إلغاء المرأة الذي قد تفرضه الظروف أو المجتمع لسبب أو لآخر يبقى شكليا لتبقى المرأة في ذاكرة الرجال شاؤوا أم أبوا.

إن الاستمتاع بالنصين ولد لدي شعورا يجعلني أفرق بين المرأتين تارة وأربط بينهما تارة أخرى، فمن ناحية فإن وفاء، كما يعلن الكاتب في عنوان مسرحيته، هي امرأة لا تريد أن تموت. وهنا نلاحظ كلمة «لا تريد». قد يتخيل للبعض أن الفعل المنفي «لا تريد» قد يقابله فعل «ترفض» وعليه يمكن أن نقول «المرأة التي ترفض أن تموت». غير أننا لو تروينا في التسمية لرأينا أن فعل الرفض يدل على الإرادة لدى الشخص المعني أما «لا تريد» فإنها تشعرنا بأن هناك من يفرض على هذه المخلوقة شيئا لا تريده وبالتالي فهي قد لا تريد ولكن مسألة أن ترفض تبقى عملية مشكوك فيها.

وعليه فقد ظهر في المسرحية كيف أن الرجال الثلاثة يرون المرأة في أكثر من مرة جثة هامدة ليلغوا وجودها. إن المشاهد في المسرح وكذلك الشخصيات التي تشارك وفاء خشبة المسرح تقتنع أكثر بموت وفاء عندما ترى أمامها جثة ممددة أمامها على خشبة المسرح. أما عودة وفاء فتبدو ضربا من الخيال. ولهذا فإن موتها في كل مرة لا يبرر لكن عودتها تحتاج إلى تفسير. إن موتها يثير في كل مرة الشكوك حول قاتلها بينما عودتها إلى الحياة لا نراها معلقة بإرادة أي من الرجال، ونحن إذا ما أردنا أن نستخدم موت والمرأة وحياتها كما صورتها المسرحية لتعكسها على الواقع لرأينا أن موت المرأة في المجتمع ولو بصورة رمزية يشترك فيه أكثر من رجل بينما يندر الرجال الذين يساهمون في إعطاء المرأة مساحتها التي تستحقها في الحياة.

وفي رواية ليلى العثمان ندخل ثانية إلى عالم المرأة عن طريق شخصية وسمية. هذه الأخيرة وإن أجبرتها الظروف لأن تضحي بروحها وتلقي بنفسها في البحر إلا

أنها بقيت حية في ذاكرة البطل، فهو يتذكرها حال جلوسه إلى البحرلنرى وسمية تفرض نفسها من جديد على البطل. بقيت صورتها عالقة في ذهنه وإن كان البحر قد ابتلعها من سنين. من خلال النص تتربع لتثبت وجودها بشكل أو بآخر، إلا أن وجودها يظل ذهنيا أو فكرة عالقة في ذاكرة البطل. الرومانسية التي حامت حول نص ليلى العثمان تجسد ظهور وسمية بهيئة خاصة بصورة أدبية يمتزج فيها الخيال بالواقع. فكتابة ليلى العثمان تذكرنا بموسوعات الأساطير الأوروبية. فتحت بند «عروس البحر» يتخذ القاموس من بعض الأشعار الفرنسية نموذجا ليوضح أن عروس البحر تخرج ليلا للصيادين. والصياد يتخيل رؤيتها بفعل ضوء القمر الذي يمتد خطوطا من السماء ليفترش سطح البحر. هذه الصورة تجعلها تفكر «بالميراج» أو السراب في الصحراء الذي يحدث بوجود الشمس. عبد الله كما الشاعر الفرنسي يرى في أمواج البحر ما يراه الصيادون ويتخيل حضور وسمية يحاورها لإقناعها بالخروج من البحر:

يا وسمية. لقد طال الغياب. فلا تتدللي.. هيا انطلقي. حرري قدميك من محارة الزمن الماضي. هيا انطلقي. حرري قدميك من محارة الزمن الماضي. (....) تحرري من الخوف(8).

وتصور الكاتبة ليلى العثمان هذا الخروج:

يهتز جسدها، يتلألأ. تولد منه الأعراس(9)، والابتسامات، تدني نفسها، تسحبها الموجة إليه، لكنها تشدها ثانية، تنحسر أبعد مما كانت، وظلالها.. وألوانها معها(10).

وفاء تخرج هي في مسرحية سليمان الحزامي وتظهر حية في كل مرة يعلن فيها عن وفاتها بل إنها في المرة الأخيرة جاءت بطفلها معها لتؤكد على أنها حية وعلى أنها قادرة على أن تعطي الحياة للآخرين.

لقد تناول الكاتبان المرأة في كلا العملين بطريقة مختلفة، ولكن ذلك لا يمنع من الإحساس بأن هناك شيئا مشتركا بين الاثنتين.. فوسمية كما وفاء نساء يقعن في دائرة الموت لينجو الآخرون. وإن كانت وسمية قد صورت الظلم الذي وقع عليها فإن وفاء تمثل تلك الطاقة التي تحاول التعبير عن ثورة مقبلة وعن الرغبة العارمة لإثبات الذات أو الوجود.

يبقى أن نقول إن موج البحر قد صاحب العملين فكان البحر موعدا لتلتقي فيه وسمية حبيبها والموت معا. والبحر في مسرحية «امرأة لا تريد أن تموت» نسمع أمواجه بين الحين والآخر لتنتهي المسرحية على كلمات أسعد حين يقول»:

«أما أنا فسأراقب البحر حتى يهدأ تماما.. وأستطيع الخروج.. يصمت.. لكن.. متى يهدأ البحر.. لا أعرف.. آه.. الطيور هي علامة هدوء البحر.. إذن فمتى تظهر الطيور؟ سأنتظر.. (خفوت في الإضاءة)
(النهاية)

الهوامش

(1) ص 104 و105 مسـرحـة «امـرأة لا تريد أن تموت»، منشـورات ذات السلاسل - 1978.

(2) ص 101 المصدر السابق.

(3) ص 60، وسمية تخرج من البحر - الطبعة الثانية 1995، دار المدى للثقافة والنشر.

(4) ص 96، المصدر السابق.

(5) ص 99، المصدر السابق.

(6) ص 99، المصدر السابق.

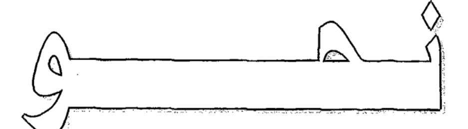
(7) ص 120 مسرحية «امرأة لا تريد أن تموت، منشورات ذات السلاسل - 1978.

(8) ص 156 وسمية تخرج من البحر - الطبعة الثانية 1995، دار المدى للثقافة والنشر.

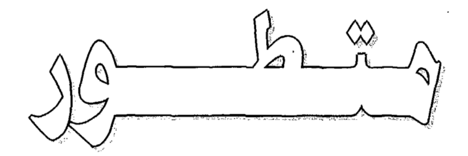
(9) تشير كلمة أعراس هنا إلى جمع «عرس»، إلا أن العبارات المتتالية توحي أيضا بأن وسمية قد غدت عروس بحر يتلألأ ظلها مع الأمواج.

(10) ص 156، المصدر السابق.

(11) ص 140 و105 مسـرحـيـة «امـرأة لا تريد أن تموت»، منشـورات ذات السلاسل - 1978.



مسرح عربي



● د. حميد لحمداني
كلية الآداب
ظهر المهراز فاس ـ المغرب

تمهيد:

يعتمد هذا العرض على تقديم انطباعات وتأملات معززة بتحليل بعض العناصر التعبيرية والتشخيصية في مسرحية المخرج المصري انتصار عبد الفتاح: مخدة الكحل، وقد عرضت للمرة الأولى بمناسبة انعقاد مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سنة 1998 ونالت جائزة أفضل عرض مسرحي، ونحن نعلم مع ذلك أن دراسة العرض المسرحي تتطلب تجربة طويلة في ميدان النقد والمتابعة لا نظن أننا نتوفر عليها مثلما هو الحال عند ذوي

الاختصاص.

غير أنه نظرا للعلاقة القائمة بين المسرح والفنون السردية فإننا وجدنا مبررا لتناول هذه المسرحية بالتأمل وبعض التحليل مركزين على مضمون السيناريو دون إغفال وقائع العرض التي تمكنا من مشاهدتها مباشرة في أثناء مصادفة وجودنا في القاهرة في موسم عرض المسرحية.

لذا فإن هذه الدراسة تحاول أن تقدم انطباعا ناتجا عن أثر المشاهدة، وثانيا تحاول أن تحلل بعض بنيات العرض الأساسية مع التركيز على شبكة التيمات المركزية في المسرحية، وهوما مكننا من الوقوف على ملامح تمرد المرأة الشرقية على واقع الحريم ومحاولتها كسر الطوق عن الأشواق والانفلاتات الجسدية أمام سلطة الواقع التي تبدو أقوى من كل تمرد.. ورغم إجراء طقس الفرح القسري الذي تساق إليه الفتاة في نهاية العرض المسرحي، حيث يكون وضع الكحل علامة على القبول بالأمر الواقع، فإن المأساة تبقى دائما قائمة.

يحاول العرض أيضا الإجابة عن سؤال التفاعل الحاصل بين عناصر الأداء المشهدي (اللغوية والموسيقية والغنائية والحركية) وعلاقة كل ذلك بعالم الدلالة الذي يصبح معظمه موكولا إلى اجتهادات الجمهور المشاهد، لأن العرض المسرحي بكل ما فيه من مؤثرات متكاثفة، ينجح في توريط الحضور في تلك الدراما الإنسانية الماثلة في وضع المرأة الشرقية التي تلخصها عبارات الفتاة على لسان الممثلة شهيرة كمال في حوار مع الراوية الممثلة المصرية المشهورة سميرة عبد العزيز. إذ تقول الفتاة:

● مغلولة ومش مغلولة.. حرة ومأسورة

● شققوني ألف شق

● دقوا في ميت مدق

الاحتجاج إذن هو صلب العرض المسرحي، لكن المسرحية مع ذلك تحاول أن تراعي شروط الكتابة في الحقبة التاريخية التي تنتمي إليها، لذا نراها تسجل أصوات المحافظة حاضرة إلى جانب صوت التمرد، وفي تضاعيف التفاعل الحاصل بين قطبي الجذب هذين يتولد الأساس الدرامي لهذا النص الفريد.

ولا أخفي عن القراء أن رغبتي في الكتابة النقدية لم يسبق لها أن اتجهت نحو فن المسرح، ولعل سبب ذلك راجع إلى اعتقادي الراسخ بأن كل ميدان من ميادين الفن له نقاده المختصون. ولأن العرض المسرحي ليس منحصرا في النص اللغوي المكتوب وحده بل هو حالة اندماج بين الكتابة والديكور والإنارة والتشخيص وغير ذلك من الوسائل الفنية الأخرى كالرقص والغناء والموسيقى، فهو في حاجة إلى نقاد متخصصين وفعاليات متعددة لها تجربة طويلة في الميدان. لكل هذا فما أكتبه عن هذا العرض المسرحي الموسوم بعنوان «مخدة الكحل» لمخرجه ومبدع رؤيته الفنية انتصار عبد الفتاح من مصر، لا يمكن

إدراجه إلا في نطاق قراءة هاوية.

وأعتقد أن كل من شاهد عرض هذه المسرحية الغنائية لا يمكنه أن يقاوم الرغبة في الكتابة عنها أمام ما تبعث به من طاقات تأثيرية وتثيره من انفعالات وأشجان وطموحات. ولقد أتيح لي أن أحضر عرض المسرحية في القاهرة في أواخر شهر نوفمبر من سنة 1998 بمناسبة مشاركتي في المؤتمر الدولي الذي عقد حول أعمال توفيق الحكيم (بتاريخ 27 نوفمبر - 3 ديسمبر 1998)، وكانت هذه أيضا فرصة سعيدة للالتقاء المباشر بهذا المخرج الشاب وبكل الطاقات المساهمة في إنجاز هذا العمل المسرحي الجاد. وقد خرجت مباشرة بعد انتهاء العرض بقناعة أن الواجب يفرض علي أن أكتب ولو كلمة قصيرة عن هذا العمل أعبر فيها عن المستوى الرفيع الذي وصل إليه مسرح الطليعة العربي من خلال نماذجه الحديثة ومنها هذا النموذج الفريد.

وأجدني هنا مدفوعا إلى تجاوز هذه اللغة الانبهارية لأتعامل مع العرض بلغة تحليلية عسى أن أتمكن من وضع القارئ في الصورة الفعلية التي كان عليها العرض، وإن كنت أرى أنه لا يمكن للغة النقدية أبدا أن تعوض حيوية العرض بكل ما كان يتفاعل فيه من عناصر فنية متعددة الصور والدلالات. ومع ذلك سأحاول أن أتحدث بما وصلت إليه معرفتي المتواضعة بأساليب المسرح وتقنياته وأدواته عن هذه التجربة من أجل أن أرصد بعض الخصوصيات التي ميزتها وجعلت منها في نظري الخاص نموذجا معبرا عن طفرة حقيقة في مسار الكتابة والإخراج الدرامي العربي.

تجربة المخرج انتصار عبد الفتاح:

كل عمل أدبي جاد، وخاصة إذا كان مرتبطا بتخصصات متنوعة كالإخراج والديكور والموسيقى والتشخيص والإنارة واللباس وغيرها من وسائل الأداء التشخيصي، يحتاج إلى تجربة طويلة. ومخرج مسرحية مخدة الكحل مؤهل للقيام بهذا الإنجاز لأن تجربته المسرحية تعود في بداية نضجها إلى سنة 1989، حين أخرج أول عمل مسرحي له بعنوان «الدربكة» على مسرح وكالة الغوري في المهرجان الأول للمسرح التجريبي، وتطورت مساهماته في الإخراج المسرحي من خلال «الترنيمة» 1991 و«سفر المطرودين» 1992 وعروض أخرى متنوعة مثل: «كونشيرتو» 1994 و«ثنائية الصمت» 1995 و«سمفونية لير» 1996 وغيرها من العروض الناجحة.

ولقد مكنه كل ذلك من جعل تجربته تخرج إلى الإطار العالمي الواسع، فقدم عروضا في ألمانيا وفرنسا والهند وباكستان والمغرب. وحاز في الوقت نفسه على جوائز تقديرية. كما حازت مسرحية مخدة الكحل التي نتناولها في هذه الدراسة على الجائزة الكبرى في

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سنة 1998 باعتبارها أفضل عرض مسرحي. وكان للمخرج انتصار عبد الفتاح حضور فعال في عدد من المؤتمرات الدولية والعربية.

هدف التجربة في «مخدة الكحل»:

في لم يخف انتصار عبد الفتاح هدفه من إخراج هذا العرض إلى الوجود، فالغاية الأولى لها طابع إبداعي ووظيفي في العرض المسرحي، وهي البحث عن صيغة جديدة أو في أقل الأحوال صيغة متطورة لما يمكن تسميته بالتجربة المتعددة الأصوات. بمعنى كيف يمكن تحويل التجربة المسرحية إلى تفاعل بناء بين وسائط متعددة في الأداء. ذلك أن اللغة وحدها لا تكون كافية للبحث عن أغوار التجارب الإنسانية. لهذا وجدنا في «مخدة الكحل» حضورا لأشكال في التجارب الموسيقية العربية والعالمية، بكل حمولاتها الدلالية والإيقاعية المتأرجحة بين الصخب والهدوء والمصاحبة بشتى الانفعالات المتعارضة، كما وجدنا حضورا للتجسد بكل قدراته الحركية والتعبيرية إلى جانب تحويل الديكور إلى فضاء متحرك بوساطة إيقاع الإنارة المتغير.

هذا التكثيف الدلالي المتعدد المصادر يخلق أحيانا شبه حالة صوفية متوترة في الآن ذاته، ومن هناك نجد أن المسرحية تستهدف جعل الجمهور الحاضر منفلتا من عقال الواقع واللحظة للتحليق في سماوات الحلم والرغبة وأطياف المستحيل. كان المخرج انتصار عبد الفتاح يرى أن تجربة هذا النوع من المسرح ذي الأصوات المتعددة تهدف إلى البحث:

«عن لغة فنية خاصة تنبع من الأصوات والإيقاعات والجسد في تكوين ذلك الأثر الداخلي للإنسان من قلب السكون ومن الفعل الحركي، وانطلاق الجسد والصوت في تخطي هذه اللحظات والمشاعر إلى أبعاد وأعماق نفسية تتصل بلحظة كونية» (1)

أما بالنسبة إلى الغاية المضمونية والفكرية، فالمسرحية تعالج موضوع المرأة العربية والشرقية على العموم، أو كما عبر المخرج نفسه «القيام برحلة داخل عالم المرأة الشرقية» بكل المشاعر المتناقضة التي تناوبت عليها، من انكسار وثورة وخضوع وتمرد. وإذا كانت المسرحية تنتهي إلى العودة بالمرأة إلى واقع الحال كما سيتجلى لنا عند نهاية التحليل الموضوعاتي، فإن مسار العرض المسرحي يحفل بمؤشرات كثيرة إيقاعية وجسدية وكلامية تتحدى وضع المرأة وتطمح لجعلها تتخطى عالم الحريم المغلق الذي ترمز إليه مخدة الكحل، وكل الواجهات السوداء التي تكتنف فضاء العرض.

التأطير المعرفي وا لبشري والتقني:

في بحكم التنوع في الإنتاج المشهدي، وهو يتراوح بين المنطوق، والإخراج وتأثيث الفضاء والتعبير الإيقاعي الموسيقي والجسدي، فإن مفهوم التأليف في هذه المسرحية له طبيعة جماعية، فإذا كانت الرؤية الفنية والإخراج وكتابة السيناريو تعود في معظمها للأستاذ انتصار عبد الفتاح، فإن العدد الوافر من المبدعين ساهموا في التأليف العام للحوار والغناء والموسيقى والإيقاع الجسدي والحركي. وحينما تتعدد الجهود والخبرات والمهارات المتخصصة في عمل من هذا النوع، ينعكس ذلك بالضرورة على مستوى القيمة الفنية والدلالية، ونشير هنا إلى أن طاقم المسرحية تمثيلا وإخراجا وإنتاجا وإدارة يفوق ستين شخصية مشاركة. ونعتقد أن الإنتاج المسرحي الجيد مشروط بوجود بنية تحتية متطورة بالإضافة إلى الهيئة البشرية المؤهلة لإنجاز الأعمال، وهذا مما لا نشك في أن الساحة المصرية متوفرة عليه أكثر من غيرها من البلاد العربية الأخرى، دون أن ننسى أن نجاح المسرح متوقف أيضا على رسوخ الثقافة المشهدية لدى الجمهور المهتم، بالإضافة إلى الدعم المؤسساتي أو وجود رأس مال استثماري في المجال المسرحي كما هو الحال في القطاع السينمائي العالمي.

ما يلفت النظر فيما يتعلق بالتأطير المعرفي، هو أن النص اللغوي والإيقاعي في مخدة الكحل، هو نتاج لثقافة لها مرجعيات محددة ضاربة بجذورها في الموروث الثقافي العربي وغير العربي، بما فيه من فلكلور وعادات وتقاليد مصرية، وحكايا (ألف ليلة وليلة) وشعر الحب العربي، ولهجات مختلفة في البيئة العربية وغناء موسيقى عربية وغير عربية بالإضافة إلى الحرف وأدوات العمل وغيرها. ونعتقد أن كل إنتاج إبداعي كيفما كان نوعه هو نتيجة لعملية انتقاء وإعادة تركيب لعناصر الثقافات السابقة، وكذا المؤثرات الثقافية المعاصرة سواء كانت عربية أم عالمية، لكن أداءها لوظيفة إبداعية ودلالية جديدة مرهون بقدرات المؤلف والمخرج وجميع المساهمين في الأداء على منحها طابعا إبداعيا جديدا. وإلحاح المخرج على الاشارة إلى المصادر الثقافية المتعددة للعرض المسرحي هو تعبير عن الإحساس بالمسؤولية في الإنتاج الإبداعي، وكأنه يريد التأكيد على أن لا شيء يبدع من لا شيء، وإنما هناك ميزة التركيب الجديد ودفع الرؤية الفنية والدلالية إلى ارتياد مناطق لم تكن قد بلغتها من قبل.

وإذا كانت التقنيات المسرحية الموظفة في العرض على قدر من البساطة، فإن وضعها في ذلك الإطار الأسود للخلفية جعل كل وسائل الديكور الأخرى من ألوان وألبسة ومؤثثات تضفي على لوحات العرض المتعاقبة سحرا

خاصا يشد إليه الجمهور بطريقة تكاد تكون قسرية من بداية العرض إلى نهايته، واختيار الإطار الأسود ليس في نظرنا مسألة اعتباطية فهو الفضاء الطبيعي الذي يمكن أن يتحرك فيه الحريم وفق التصور الشرقي (2) ولا تزل المرأة الشرقية التقليدية في معظم الأحيان تستعمل الإزار الأسود ستارا يحجب كامل جسدها عن ضوء النهار. أما الخانات التي توجد أمام الواجهة السوداء فهي الأماكن الوحيدة التي يمكن للمرأة الشرقية أن تقعد فيها وتحل ضفائرها في جلسة انتظار البعل... ومن الطبيعي أن تصبح مخدة الكحل رمزا دالا على تحضير المرأة لتصبح متعة الرجل الجديدة، أما حضور ماكنة الخياطة أمام الجدة / الراوية فيحدث امتدادا لحالة المرأة الشرقية في الحاضر، فهي إذا فقدت وظيفتها الجنسية الإمتاعية تحولت إلى أداه إنتاج من أجل الآخرين: الأولاد والزوج فمكانتها مشروطة بالتحول إلى رمز للتضحية .هذه هي المؤثثات الأساسية التي تم توظيفها في موقع الخشبة بالإضافة إلى تميز الحضور الجسدي للفتاة والمشاركات والمشاركين في الرقص التعبيري بالإضافة إلى العازفين وغير ذلك من الشخوص المتدخلين في الحوار بين الحين والآخر.

الحدث المسرحي:

ليس في هذه المسرحية قصة فعلية أو حدث بالمعنى التقليدي، بل هي عبارة عن لوحات تعبيرية مصحوبة بسرد مواز ومتفاعل مع حركات الأجساد وإيقاعات الموسيقى والغناء، ومع ذلك يمكن أن نتبين من خلال هذا المزيج المتناغم ميلاد «قصة» غرام محرمة في نطاق عالم الحريم.

وإذا تعاملنا مع النص المعروض من زاوية نظر موضوعاتية، فإننا نجد عددا من التيمات تؤطر مسار العرض الدرامي، وقد تمت الإشارة في السيناريو (أمدنا المخرج بنسخة منه مشكورا) إلى هذه التيمات، ففي الحلقة السابعة عشرة تبرز من خلال كلام الجدة/ الراوية تيمة الرغبة لدى الفتاة معززة بكل التيمات التي تتفرع عنها: الشهوة، الشوق، حل الضفائر، العطش، النار، الشمس.. الخ وهكذا ينطق خطاب الجدة/ الساردة بكل ما لدى الفتاة من تطلعات نحو إرواء الجسد والعاطفة على السواء. يتجلى ذلك على مستوى التشخيص في تعبير جسد الممثلة «شهيرة كمال» القائمة بدور الفتاة بمساندة قرينتها بكل ما تؤديانه من حركات تعبيرية تدل على اكتشاف جسد المرأة. أما الخطاب السردي فيبدأ بالإفصاح عن الرغبة في التحرر العاطفي والجسدي منذ البداية تقول الجدة/ الراوية:

(على مر طول الأيام... وبطول الزمن والوقت... البنت مثل الشمس... والشمس مثل البنت .. بتدور ويتدور.... ويضل ليها وجه حزين ما يعرفوش غيرها... ولما يحل الشوق ضفائرها ويصحى الليل في

قميص قصب عشان... الشهوة تصير ورود لليل.. والنار دواها النار.. وينوح الغراب تلأ دموعه أبيار وأبيار تسقط فيها الشموس والصبايا، وكل يوم يحل ليل مالوش نهاية، لكن في قلبه شموع.) (3)

هذا السرد يعيدنا إلى الموروث القصصي الشعبي العربي، وخاصة إلى رواية ألف ليلة وليلة، حيث كان ثمن تمرد المرأة هو موتها كل ليلة على يد شهريار. وليس بكاء الغراب هنا إلا دليلا على ذلك الحزن المر الذي (أغرق الصبايا والشموس) تماما كما كان غضب شهريار مدمرا عندما قرر قتل جميع النساء، لكن الأمل لم يمت تماما. لأن الليل لا تزال في قلبه بعض الشموع، كما أن شهرزاد فتحت أملا لنجاة النساء من القتل الأبدي بوسيلتها السحرية، وهي الحكاية.

لا تعاد حكاية ألف ليلة وليلة هنا بالنسق نفسه، ولكنها تعاد بالمدلولات نفسها، من خلال لغة إبداعية جديدة عبر عنها الموروث النظمي الشعبي المصري الماثل في اللغة البدوية النافرة:

(.. ولما يحل الشوق ضفايرها ويصحى الليل في قميص قصب عشطان.. الشهوة تصير ورود لليل.. والنار دواها النار..)(المطبوع ص:3).

يقابل جسد المرأة جسد الرجل الذي تم التركيز عليه في المشهد التعبيري لأحد الممثلين، لكن الساردة/ الجدة بقيت مهتمة دائما بالفتاة المتطلعة نحو من تريد في الوقت الذي تشير فيه إلى ما يفرض عليها من خضوع لسلطة عالم الحريم. وهنا يعود بنا خطاب الجدة إلى الموروث الأسطوري، حيث يتم تشبيه المرأة بالبحر في جنونها (4) كما تمتزج في خطاب الجدة كل المواقف والمشاعر المتناقضة وتتفاعل في الحوار الذي دار بينها وبين البنت ألوان من الهموم والعذابات، ولكن الجدة تقوم في جميع الأحوال رغم تعاطفها الظاهر مع البنت بكبح جماحها وردها إلى ما ترى أنه الصواب الذي لا بديل عنه في اللحظة الحاضرة. فلكل شكوى أو ألم من جانب الفتاة ما يقابلهما في خطاب الجدة جواب تهديئي أو تيئيسي إلى أن تنسد في وجه الفتاة كل المنافذ، وتبقى الجدة رغم كل شيء بعيدة عن أن تكون وكيلا تام التواطؤ مع سلطان الرجل في عالم الحريم.

« البنت: النار أتت على روحي والعطش والبرد.

الجدة: سهلة الدموع، سهل البكاء، لكن الخروج صعب.

النبت: مغلولة ومش مغلولة... حرة ومأسورة..

الجدة: الأسر للطير الجميل.. حكمة الصياد والصحراء والديابة والشبك والبدو.

البنت: شققوني ألف شق. (5)

الجدة: صياد وسنار وكل يوم بيهل جايب في قلب حكاية (00)

البنت: دقو في ميت مدق (6)

الجدة: الصحرا ملك ايديه، ينصب شباكه مطرح ما يرعش قلبه ومطرح ما ترضى عنيه.

البنت: وبرغم الصوت الصارخ لأوليه!

الجدة: الدايرة لابد تكتمل باللي ابتدت بيه.) (مطبوع السيناريو ص:5)

لا يبقى أمام الفتاة بعد هذا الحوار الذي استمر على نفس المنوال نفسه إلا أن تقع في حالة اختناق بعد أن تؤكد لها الجدة قائلة: «كشف الحساب، كل المسائل فيه متجمعين ضدك «(مطبوع السيناريو ص:6) ومع أن الجمهور يقتنع بأنه لم يعد هناك من أمل للبنت في التحرر والانعتاق. فإن الجدة التي قادتها إلى هذه الحالة تبقى متعاطفة مع أحلامها، فهذه الأحلام في نظرها هي الأداة الوحيدة لتغيير الكون، ولكننا نعلم أن المقصود هو إجراء تعديل في عالم الذات لكي تتوهم الفتاة أن الكون قد تغير وأنها أصبحت تعيش في عالم الحرية والانعتاق. تيمة الحلم إذن هي مفتاح مداواة جميع الآلام والأشواق وجميع جراحات الجسد:

(تحلم وترمي السهم لآخر المدى، تحلم وتغزل من الوبر دنيا جديدة (...) كل نقطة تروي في البلاد زهرة وتزرع حلم، والكون ما يتغير إلا بالأحلام) (ص:6 من مطبوع السيناريو).تبني الجدة بعد هذا فلسفة في الكون تقوم على السؤال: «كيف يزول أثر النعال الصلبة من جسد ناعم كيف يزول؟ (المطبوع ص:7) ـ تمثل مخدة الكحل في نهاية العرض، وما يصاحب ذلك من رضوخ للأمر الواقع بالاستجابة لفعل التكحيل، تيمة أخرى في المسار الدلالي للمسرحية، ويمكن أن نطلق عليها تيمة الخضوع، فالدائرة كما قالت الجدة لابد أن تكتمل بالذي ابتدأت به، وكأن المسرحية تريد أن تعيدنا (بعد رحلة الأشواق في سماوات ممنوعة مع بنية تمردت روحها وتمرد جسدها في عالم الحريم) إلى الواقع المأساوي الأول الذي تلبس فيه أغلالها عن طواعية، وتكحل عينيها استعدادا لأن تكون قربانا في كل ليلة، وهذا ما أطلق عليه في المسرحية طقس الفرح، وإن كانت جميع المعطيات النصية التي أشرنا إليها سابقا تجعله فرحا زائفا.

ـ الدمية هي الوجه الآخر للفتاة المتمردة الطافحة بالأحلام والأشواق وانفلاتات الجسد، إنه وجه الخضوع والاستسلام، تتباعد الفتاة عن الدمية في بداية العرض ووسط ولكنهما يتماهيان في نهايته بعد أن مرت الفتاة بكل أطوار الترويض النفسي والجسدي من قبل الجدة والأخريات.

ـ تعبر مستويات الموسيقى الموظفة في العرض أيضا عن حالتي التمرد والاستسلام، ففي أغلب أوقات التمرد تحضر الموسيقى الإفريقية الصاخبة، وفي أغلب أوقات الاستسلام تأخذ الآلات الوترية أدوارها في فضاء الإيقاع، مما يضفي على العرض مزيدا من التوتر والصراع إلى جانب ما تقوم به حركات الأجساد من توقيعات متلائمة مع كل تحول في الإيقاع الموسيقي ـ هذا ما يجعل الرقص

التعبيري في العرض المسرحي يقوم بوظيفة أساسية بانية لعالم الدراما، وقد تم التعبير عن انطلاقة الجسد والشوق والشهوة بحركات من جسد الفتاة والفتيات والفتيان في مصاحبة تامة للإيقاع الموسيقي وإيقاع السرد وتشغيل ماكنة الخياطة من قبل الجدة، وكذا الهمهمات وأصوات الخلاخل وخرير الماء ووكل التشكيلات الصوتية المتنوعة التي تم توظيفها بين الحين والآخر. كل ذلك جعل المشاهد عبارة عن مصادر متعددة من الدلائل تلتقي مدلولاتها الاحتمالية في فضاء واحد... وهذا ما تم التعبير عنه بلغة التخصص المسرحي كما يلي:

(... ولما كان عالم الأنثى هو الأصل في متخيل هذا العرض، ولما كانت الجدة فيه هي التاريخ الذي كتب حكاية هذا الأصل وحولها، مع صوت المخرطة والماكنة إلى معاينة لتأزم هذا الأصل، فقد بات البرنامج السردي لسيرة المرأة الشرقية بداية تكوين إفصاح عن واقعها وعن نفسيتها وعن ميتافيزيقية جسدها. ولم تكن الموسيقى والرقص أمام انغلاق هذا الأصل سوى المفاتيح السحرية التي تشعرن هذا الأصل في عرض يخاطب كل حواس المتلقي لتعميق دهشته وانفعاله ومقدرته كي يفهم ويستوعب البعد الجميل لهذه البوليفونية الجميلة..) (7).

وإذا كانت الرواية في عصرنا الحديث قد حاولت إقامة الجسور بين الفنون الأدبية المختلفة كالشعر والمسرح والحكاية والسيرة الذاتية والخطاب السياسي والعلمي والسيكولوجي.. الخ فإن المسرح التعبيري والغنائي العربي نجح في تحطيم الأسوار الفاصلة بين الفنون المختلفة، لغوية كانت أم إيقاعية أم حركية، وهو ما تطلب، في نظرنا، توافر طاقة إبداعية خلاقة، لايمكن أن ينهض بها مجهود فردي. هذا ما يفسر لنا اعتماد المخرج انتصار عبد الفتاح في مخدة الكحل على خبرات بشرية هائلة بكل اختصاصاتها وخبراتها المتنوعة: خبرات معرفية وتاريخية وثقافية عامة وخبرات في التمثيل والأداء الحركي وخبرات في الغناء والإيقاع. كل هذا جعل مسرحية «مخدة الكحل» عصارة مركزة لتلاحم دفق من الفنون والتجارب الفنية في تيار ممن المشاهد الآسرة. ولكل هذا فقد امتلك المسرح الجديد في مصر من خلال هذا النموذج الفريد طاقة تعبيرية استثنائية تجمع بين اللغة كلاما وغناء، والحركة رقصا وإشارات وتوقيعا موسيقيا تشترك فيه الآلات الوترية والناي وإيقاعات النقر، وكذا بعض الآلات اليدوية المأخوذة من فضاء العمل (ماكنة الخياطة) في تناغم مدروس مع جميع القضايا والمشاعر الدرامية غير أن أهم عنصر محرك لهذه الطاقة التعبيرية هو التصادم والتآلف الحاصل بين بعضها البعض في سياق جريانها جميعا في أثناء العرض. هذا ما يمكن التعبير عنه بالفوضى الجميلة التي نجدها تسم الغناء الجماعي في نماذجه العالمية الناجحة.

الهوامش

1) انظر كراسة «مخدة الكحل» التعريفية. نشر وزارة الثقافة وهي في سنة عرض المسرحية نفسها 1998 ص:2

2) ومعلوم أن المبالغة في عزل المرأة جاء نتيجة الانحلال الذي عرفته الأخلاق في الأعصر العباسية مما جعل الرجل يفقد ثقته في المرأة وبذلك يفرض عليها، ويذكر البعض من أسباب ذلك تسلل الإباحية من الفرس، وابتذال المرأة الجارية مما جعل الرجال يبالغون في حبس الحرائر من النساء. انظر الإحالة على هذا الرأي في كتاب: الخطاب النسائي حول المرأة (كتاب جماعي) وخاصة ما ورد في مقال سحر عبد العزيز سالم: صورة المرأة المصرية من خلال ما روته المصادر المعاصرة للحملة الفرنسية على مصر.. منشورات كلية الآداب الرباط 1997. ص:50 الهامش رقم 31.

3) انظر مطبوع السيناريو. وهو مرقون على الآلة، وقد أمدنا المخرج بنسخة منه. ورد الكلام المشار إليه في الصفحة الثالثة على لسان الجدة الراوية.

4) استثمرت القصة العربية ظاهرة تشبيه المرأة بالبحر لما لهذه المقارنة من أبعاد ضاربة بجذورها في الموروث الخرافي والأسطوري الإنساني وهو ما يمنح للكتاب فرصة للتعبير عن السلطة الرمزية للمرأة ولأنوثتها في مقابل سلطة الرجل، وقد استعملت هذا التشبيه الكاتبة الإماراتية سلمى مطر سيف في قصتها بحران نشوان ضمن مجموعتها القصصية عشبة، وكانت غايتها الأساسية إبراز علاقة المرأة بالرحم الأكبر للحياة، وهو البحر، وهو ما لا يستطيع الرجل أن يستغني عن الحنين إليه، فمهما كره المرأة وقسا عليها فهو دائم الحاجة إليها. صدرت المجموعة عن دار الكلمة للنشر ا بيروت. 1988.

5) لعل البنت تشير هنا إلى العنف الذي يمارس عليها في عالم الحريم. أو إلى الاغتصاب كل ليلة دون رغبتها.

6) يفهم من هذه الصورة الكنائية أن البنت تتعذب كل يوم من نار الغيرة ف: إنهم يدقون بذلك أسافين في قلبها، يؤكد هذا المعنى جواب الجدة اللاحق: «الصحرا ملك ايديه، ينصب شباكه مطرح ما يرعش قلبه ومطرح ما ترضى عنيه».

7) انظر مقال «المسرح البوليفوني، دلالة إنسانية بحوار الفنون في تجربة المخرج انتصار عبد الفتاح: د عبد الرحمن بن زيدان (تطلب معلومات نشر المقال من صاحبه).



■ رحلتي مع الكتاب «الحلقة الحادية عشرة»

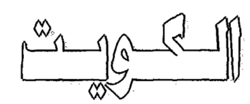
خالد سالم محمد



رحلتي مع الكتاب

الحلقة الحادية عشرة

● بقلم: خالد سالم محمد - الكويت



تعيد طباعة تاج العروس محققا

بدأت وزارة الارشاد والأنباء في دولة الكويت في منتصف الستينيات بمشروع ثقافي كبير ألا وهو إعادة طباعة أكبر موسوعة لغوية عربية هو: تاج العروس من جواهر القاموس تأليف: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي.

وأوكل تحقيق الجزء الأول منه إلى الأستاذ: عبدالستار أحمد فراج.

وطبع في مطبعة حكومة الكويت التابعة لوزارة الإرشاد والأنباء وذلك في عام 1965م.

تحدث المحقق في المقدمة عن الظروف التي دعت الزبيدي لوضع هذا المعجم الكبير قائلا:

بدأ الزبيدي في تأليف تاج العروس حوالي سنة 1174هـ بعد قدومه إلى مصر بسبعة أعوام، وسنه إذ ذاك تسعة وعشرون سنة. وانتهى من تأليفه سنة 1188هـ في عشرة أجزاء ضخمة.

استغرق تأليف الجزء الأول ستة

أعوام وبضعة أشهر، وانتهت الأجزاء التسعة الباقية في سبعة أعوام وبضعة أشهر.

فالجزء الأول يقرب تأليفه من نصف الزمن الذي ألف فيه الكتاب جميعه. ما ذلك إلا لأنه بدء عمل جديد، وتجميع من كل كتاب، حتى ذلت أمامه الصعاب وفتحت الأبواب، ووضح له السبيل فسلكه بعد ذلك دون تأخير.

كتب الزبيدي كل مؤلفه بنفسه، وكان بعد ذلك يسلم مسوداته إلى تلاميذه ليبيضوها ويراجعوا فيها.

والنسخة المبيضة محفوظة الآن في دار الكتب المصرية بالقاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب حاليا، بخطوط مختلفة متقاربة في الجمال والإتقان من ناحية الخط.

كما توجد أجزاء متفرقة منه في المكتبة التيمورية وفي مكتبة الأزهر.

يقول الجبرتي: إن الزبيدي لما أكمل شرح القاموس أولم وليمة حافلة، جمع فيها طلاب العلم وأشياخ الوقت «بغيط المعدية» حيث يسكن وأطلعهم عليها، فاغتبطوا به، وشهدوا بفضله وسعة اطلاعه، ورسوخه في علم اللغة، وكتبوا عليه تقاريظهم نثراً وشعراً. أ هـ.

أولى طبعات تاج العروس

طبع تاج العروس طبعتان سقيمتان، الأولى سنة 1287 هـ في خمسة أجزاء بالمطبعة الوهبية بمصر، تنتهي إلى آخر حرف العين، وتوقفت المطبعة عن إتمامه ثم طبع كاملا في عشرة أجزاء سنة 1307هـ في المطبعة الخيرية. بمصر. والطبعتان خاليتان من الضبط، تكاد الكلمات تتلاصق دون مراعاة للمعاني وأوائل السطور، وكثير من الشواهد الشعرية لا تستقل بسطورها.

هذا وقد استكملت طباعة أجزاء تاج العروس التي بلغت الأربعين جزءا من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت بعد أن آلت إليه مسؤولية طباعة كتب التراث، وذلك في ديسمبر من عام 2001. بعد أن أشرف على مراجعة الأجزاء الباقية الدكتور خالد عبدالكريم جمعة، وهو من كبار محققي كتب التراث في الكويت.

صدور قانون المطبوعات والنشر

في عام 1961 صدر قانون المطبوعات والنشر، ونشر في العدد 312 من الجريدة الرسمية: الكويت اليوم بتاريخ 29/ يناير 1961.

وبعد فترة قصيرة من صدور القانون، بدأت الصحف والمجلات في الصدور.

وهذه قائمة بأسماء الصحف.. حسب تاريخ صدورها:

1 ـ الهدف أسبوعية صدر العدد الأول: بتاريخ 8 مارس 1961، ولم تكن سياسية في بدايتها، وكانت تصدر يوم الأربعاء.

أحتفظ بالعدد الأول منها.

2ـ الجماهير: أسبوعية صدر العدد الأول: بتاريخ 20 مارس 1961، وتوقفت بعد صدور ثلاثة أعداد.

أحتفظ بالأعداد الثلاثة.

3ـ البشير: اسبوعية صدر العدد الأول: بتاريخ 30 آذار 1961، وتوقفت بعد صدور عددين فقط.

كل من أشار إلى صدور الصحف الكويتية ذكر أن جريدة البشير صدر منها عدد واحد فقط. علما بأنني أحتفظ بالعددين.

4ـ الرسالة: اسبوعية صدر العدد الأول: بتاريخ 6 نيسان 1961. أحتفظ بالعدد الأول.

5- الرأي العام: صدر العدد الأول: بتاريخ 16 أبريل 1961، وكانت أسبوعية، تطبع في بيروت وتصل الكويت يوم الإثنين. أحتفظ بالأعداد الثلاثة الأولى.

6- أخبار الكويت: يومية صدر العدد الأول: بتاريخ 5 مارس 1962.

7- صوت الخليج: صدر العدد الأول: بتاريخ 26 أبريل 1962. أحتفظ بالصفحة الأولى من العدد الأول.

8- الوطن: صدر العدد الأول منها بتاريخ 5 يونيو 1962، وكانت أسبوعية.

9- الطليعة: أسبوعية صدر العدد الأول: بتاريخ 13 حزيران 1962. أحتفظ بالعدد الأول.

10- السياسة: صدر العدد الأول: بتاريخ 3 حزيران 1965 وكانت تصدر أسبوعية في بادئ الأمر، ثم تحولت إلى يومية أحتفظ بالعدد الأول.

11- اليقظة: أسبوعية صدر العدد الأول: بتاريخ 24 أبريل 1967. أحتفظ بالعدد الأول.

أول موضوع ينشر لي

كانت مجلة الهدف كما ذكرت أول جريدة كويتية، تصدر بعد صدور قانون المطبوعات والنشر، وكان موعد صدورها يوم الأربعاء، فكنت أنتظرها متلهفاً للإطلاع على ما تنشره من مقالات وأخبار محلية، وصرت أكتب إليها في بداية الأمر وفي إحدى المرات أرسلت إليها مقالا عن جزيرة فيلكا، نشر في العدد الخامس عشر، وهو العدد الذي حمل نبأ الاستقلال، وكان عنوان المقال: جزيرة فيلكا بين الماضي والحاضر. وهو أول مقال ينشر لي في جريدة.

وصرت أجمع كل عدد يصدر منها ومن بقية الصحف التي صدرت بعد ذلك، ثم عدلت عن ذلك واكتفيت بجمع الأعداد الممتازة التي تصدرها الصحف في المناسبات.

الاستقلال ومطالبة عبدالكريم قاسم بالكويت

في 19 يونيو حزيران عام 1961، ألغيت اتفاقية 23 جنيوري عام 1899 الموقعة بين الكويت وبريطانيا، وبذلك أصبحت الكويت دولة مستقلة ذات سيادة.

وفي 1961/6/25 عقد عبدالكريم قاسم مؤتمرا صحافيا طالب فيه بضم الكويت إلى العراق.

وعلى إثر ذلك قامت حكومة الكويت بحملة إعلامية واسعة تفند فيها ادعاءات حاكم العراق، وتعلن أن الكويت لم تكن في يوم ما تابعة للعراق أيام الحكم العثماني.

وأصدرت دائرة المطبوعات والنشر كتيبا اسمه: حقيقة الأزمة بين الكويت والعراق نشرت فيه الوثائق المتبادلة بين صاحب السمو الشيخ عبدالله السالم الصباح أمير الكويت في ذلك الوقت رئيس وزراء العراق عبدالكريم قاسم الذي يقر فيها أن الكويت بلد مستقل وجار عزيزا ووثائق أخرى بين وزير خارجية العراق آنذاك هاشم جواد وسمو الشيخ جابر الأحمد الصباح رئيس المالية في ذلك الوقت.

وكل هذه الوثائق تعترف فيها حكومة العراق بأن الكويت بلد مستقل عن العراق.

كما قامت مظاهرات شعبية كبرى عمت أرجاء الكويت كلها، اشتركت فيها المرأة للمرة الأولى. وأصدرت الصحف ملاحق خاصة بهذه المناسبة، وانهالت آلاف البرقيات من كل أفراد الشعب على

قصر السيف والإذاعة الكويتية تستنكر الموقف الذي اتخذه قاسم العراق، وتعلن استعدادها لفداء الوطن بالغالي والنفيس.

ولكن هذه الزوبعة لم تثن الجامعة العربية عن قبول دولة الكويت عضوا فيها في غضون شهر تقريبا على إلغاء اتفاقية عام 1899.

وذلك في جلستها المنعقدة بتاريخ 20/7/1961.

وفي 14 مايو 1963، عقدت الجمعية العامة للأمم المتحدة جلسة قبلت فيها الكويت عضواً فيها.

وفي 15 مايو 1963 - أي في اليوم التالي، جرت مراسيم رفع علم الكويت على السارية المخصصة لها بين أعلام الدول الأعضاء. وبذلك أصبحت الدولة رقم 111 في المنظمة. على إثر استكمال دولة الكويت لاستقلالها وسيادتها، صدرت المراسيم الأميرية والقوانين التي تنظم علاقة الفرد بالمجتمع وبأجهزة الدولة المختلفة.

استقراري في مدينة الكويت

في صيف عام 1966 استقريت نهائيا مع عائلتي في مدينة الكويت. وكانت أكبر معضلة واجهتني هي نقل مكتبتي، إذ استغرقت مني رحلات بحرية بيني الجزيرة والكويت، فقد كنت أنقلها على مراحل عدة وذلك بوضع الكتب في علب كرتونية وأكياس، وبذلك تم نقلها بصورة مريحة.

وفي مدينة الكويت سكنت في بداية الأمر في بيت من بيوت الحكومة القديمة في منطقة «الشرق»، التي كان يطلق عليها اسم البيوت المستملكة، وهو بيت صغير عبارة عن غرفتين أرضيتين وغرفة ثالثة صغيرة فوق السطح وكانت لا تتسع لعرض الكتب كلها، لذا تركت معظمها داخل العلب الكرتونية والأكياس.

صعوبات تواجه المكتبة

وكنت أعاني كثيراً عند سقوط الأمطار حيث إن تلك الغرفة تتسرب من سقفها المياه

مما تسببت في تلف بعض الكتب على الرغم من حرصي على تغطيتها، مما اضطررني آخر الأمر إلى بيع قسم كبير منها.

وأذكر أن الذي قام بشرائها شاب جامعي اسمه خالد حضر مع أحد الأصدقاء وكنت لا أعرفه، وبعد تفحصه لمعظم الكتب حازت على رضاه واشتراها بعد أن عرضتها عليه بسعر مناسب.

وعرفت بعد سنين عند لقائي به في رابطة الأدباء، أن من قام بشراء كتبي ما هو إلا الزميل العزيز الدكتور خالد عبدالكريم جمعه الأستاذ بجامعة الكويت والمدير السابق لمعهد المخطوطات العربية، عندما كان مقره الكويت في الثمانينيات، وصاحب مكتبة العروة للنشر والتوزيع، فارتحت إذ تيقنت أنها ذهبت إلى من يقدرها حق قدرها ويحرص عليها.

وبعد أن انتقلت إلى بيت حديث في بداية السبعينيات، بدأت في تأسيس المكتبة من جديد، وقد أصبحت اليوم تضاهي أضعاف ما كانت عليه في السابق. ولكن على الرغم من هذا فإن هناك بعض الكتب من التي كانت في حوزتي لم أستطع الحصول عليها على الرغم من ترددي الدائم على المكتبات، ومعارض الكتب المختلفة سواء في الكويت أو خارجها منذ إقامة أول معرض دولي للكتاب في الكويت عام 1975.



■ دون جوان

صفوان صفر

دون جوان

مسـرحيـة

صفوان صقر

الشخصيات:

قزمووس: قزم عجوز - خادم دون جوان
كوزمان: خادم دونا ألفير
دون جوان:
دونا ألفير (زوجة دون جوان)
تمثال الكوموندور
شبح الموت
شاب خليع

تنويه

هذه المسرحية هي عبارة عن محاكاة (بتصرف) لمسرحية موليير (دون جوان)

المصدر: دون جوان - ترجمة جورج سالم - منشوات (مكتبة الشرق) الطبعة الأولى 1962.

المشهد الأول

تدور أحداث المشهد في حانة من تلك الحانات التي يرتادها العاطلون واللصوص. الحانة خالية إلا من الخمّار و(قزمووس) خادم (دون جوان) و(كوزمان) خادم (دونا ألفير) - الخادمان يشربان النبيذ بشراهة ويتحدثان بصوت مرتفع وهما يقلدان في حركاتهما وطريقتهما في النطق طريقة الأسياد.

قزمووس (وهو يشعل سيجارة بتصنّع ساذج): الله.. الله.. (تنتابه نوبة سعال حادة): الله يا صديقي كوزمان ما أشهى التبغ وطعم التبغ و.. كيف أقول لك.. نعم، ومذاق التبغ أيضا.. (تنتابه نوبة سعال أخرى وتجحظ عيناه).

كوزمان: ولكني أرى يا عزيزي قزمووس أنه يصيبك عافاك الله، بآفة السعال، وهذا شيء سيئ في حد ذاته.

قزمووس: دعني أخبرك سرا يا كوزمان الطيب (يخفض صوته): السعال ليس كما يظنه الآخرون دائما.. أعني من تأثير تدخين التبغ قدر كونه نوعا من السلوك الاجتماعي الراقي، والجنتلمان الحقيقي عليه أن يبادر من وقت لآخر بالتنحنح ولو لم يكن يشعر بالحاجة لذلك.. فهمت؟

كوزمان: فهمت.. ربما، لا أدري، أنت محق يبدو لي.

قزمووس: تعلمت ذلك من

احتكاكي الطويل بالمجتمع الراقي كخادم شخصي لسيدي دون جوان، وهو كما لابد وأنك تعرف رجل نبيل ويحب التبغ.. مثلي تماما.. إذ إننا والحق يقال متشابهان تماما.

كوزمان: نعم، إن سيدك دون جوان رجل نبيل ما في ذلك من شك.. رغم..

قزمووس (مقاطعا): ولكن، كفانا إذا كنت تريد الحديث عن سيدي، فأنت على ما يبدو قد دعوتني إلى هذه الحانة من أجل أمر ما!

كوزمان (متلعثما): عذرا، ولكنني لم أدعك أبدا، بل إنني متأكد تماما بأنك أنت تحديدا صاحب الدعوة.

قزمووس (بفتور): هكذا هو الأمر إذا.. لا أذكر أنني دعوت أحدا، أمر غريب.

كوزمان (بسذاجة): بلى.. بلى.. أقسم لك، حدث ذلك منذ لحظات وكنا واقفين في فناء قصر سيدك.

قزمووس: حسنا يا كوزمان، لا عليك، أصدقك، بل إنني أمنحك ثقتي أيضا، هيا.. اشرب.

(يقرعان كأسيهما - يشربان بنهم)

قزمووس (بمكر): هل صحيح إذن أيها العزيز كوزمان أن دونا ألفير معلمتك وقد دهشت لرحيلنا راحت تتبع أثرنا ولم يستطع قلبها الذي مسّه معلمي بعنف أن يعيش كما قلت، دون أن تأتي لتبحث عنه ههنا. هل تريد أن أقول لك رأيي، بيني وبينك؟ أخشى أن يساء تقدير حبها، وألا يكون لمجيئها إلى هذه المدينة من فائدة، وأن يكون من الخير لو بقيتما هناك.

كوزمان (يبدو عليه القلق): وما سبب ذلك بحق الإله يا صديقي قزمووس؟ هل حدث مثلا.. أعني.. وأن شعر سيدك بإساءة ما، لا سمح الله، حملته على مغادرتنا هكذا.. دون وداع؟!

قزمووس (بتكلف سذاجة): لم نشعر بأي إساءة والحق يقال، كل ما في الأمر أننا.. أعني سيدي..

(بكبرياء): حسنا.. أنت لا تعرفه حق المعرفة، ولكني أقول لك، إنه من النوع الذي يصاب بنوع من العاطفة تدفعه للتصرف أحيانا بعكس ما تسمح به مفاهيم الآخرين.

كوزمان (مندهشا): وكيف ذلك؟! اللياقة تقتضي...

قزمووس (متعجرفا): سيدي لا يأبه بهذه الأشياء، عنده فلسفة خاصة به وحده، فهو مثلا لا يأبه حتى بأرسطو.. تصور!

كوزمان (وهو يحك رأسه): أرسطو.. ومن هو أرسطو من فضلك؟!

قزمووس (متلعثما): كيف من هو؟ أنت لا تعرفه إذن.. ببساطة.. ببساطة شديدة.. نعم، إنه أحد هؤلاء الذين لا يأبه بهم سيدي دون جوان.

(كوزمان يجرع كأسه دفعة واحدة بينما يشعل قزمووس سيجارته من جديد حيث تجتاحه نوبة سعال قوي)

كوزمان: ولكن، لابد وأن هناك من الأسباب ما يفسر هروبه، لاحظ! أتكلم هنا عن سيدك.

قزمووس: لا يجب النظر دائما إلى الأشياء من زاوية واحدة أيها المسكين كوزمان وإلا لأضحت الحياة مملة كما

هي عليه الآن، فأنت مثلا تتحدث بعفوية ساذجة عن قضية هروب سيدي من الدونا ألفيرا - زوجته إذا صح التعبير، بينما الذي أعرفه أنا هو شيء آخر تماما ولا علاقة له بالهروب لا من قريب ولا من بعيد.

كوزمان: آه يا عزيزي قزمووس! يبدو أنك تعرف الكثير عن نوايا سيدك ورغم ذلك لا تخبرني شيئا.

قزمووس (بسذاجة): ربما كنت يا كوزمان تود لو أخبرك عن نوايا سيدي دون جوان تجاه سيدتك دونا ألفير ومن أجل هذا دعوتني إلى الحانة؟! اعترف بهذا على الأقل.. يا لك من ماكر صعب المراس وأنا الذي كنت أظنك مجرد خادم سيدة حسناء.

كوزمان (يبدو عليه السرور): أعترف.. من أجل هذا الأمر دعوتك للحانة.

قزمووس (بمكر): إذن.. لنشرب مزيدا من النبيذ، فأنا لا أجيد الحديث وحلقي جاف.

(كوزمان يشير للخمّار الذي يحضر دورقا ويضعه فوق الطاولة)

كوزمان: حسنا! لابد وأنك الآن تشعر بالحاجة للكلام أكثر من قبل!

قزمووس (وهو يصب النبيذ في كأسيهما): آه يا سيدتي دونا ألفير ما أتعس حظك!

كوزمان (وقد شحب من الذهول): هل تعني حقا ما نطقت به للتو؟!

قزمووس: تماما.. للأسف.

كوزمان: ماذا.. أيكون هذا الرحيل المفاجئ مظهرا لعدم إخلاص دون جوان؟ أتراه يلطّخ مشاعر دونا ألفير النقية؟

قزمووس: كما تعرف يا كوزمان، فإن سيدي دون جوان مازال شابا أخرق ولا يقيم وزنا لأي شيء سوى للمتعة والمغامرة.

كوزمان: ولكن، هل يقدم رجل في مثل وضعه على ارتكاب عمل سافل كهذا؟

قزمووس (يشرب بشراهة بينما يرقبه كوزمان بقلق): سبق وأخبرتك يا كوزمان بأن سيدي عنده فلسفة خاصة به، وما تراه أنت عملا سافلا قد لا يكون كذلك بالنسبة إليه، هذه واحدة، والأخرى يا كوزمان، وكن على ثقة بأن دونا ألفير ستكون في حال أفضل وهي بعيدة عن دون جوان بعكس ما هي تشعر به الآن.

كوزمان: ولكن روابط الزواج المقدسة تجعله ملتزما.

قزمووس: إيه! يا كوزمان المسكين، يا صديقي، ثق أنك لا تعرف حتى اليوم أي نوع من الرجال هو دون جوان.

كوزمان: أكاد لا أصدق ما أسمع. (يشرب بيد مرتعشة وهو لا يكف عن النظر لقزمووس).

قزمووس: هذا لن يغير من الأمر شيئا.

كوزمان: يا لك من مسكينة تستحق الشفقة يا دونا ألفير!

قزمووس: إذا أردت رأيي يا كوزمان، فإني أرى أن الحظ هذه المرة كان في جانب سيدتك حتى الآن.

(يشرب): وإن من يستحق الشفقة هو كائن آخر نعرفه كلانا حق المعرفة، أليس كذلك يا كوزمان! أليس كذلك؟!

كوزمان: ربما، يا صديقي.. ربما.

(قزمووس يرفع كأسه - يقرعه بكأس كوزمان - يشربان وهما ينظران لبعضهما) تعتيم

المشهد الثاني

(في حديقة القصر - قزمووس يغفو فوق العشب - يدخل دون جوان وبيده سوط جياد - يرى خادمه فيقترب منه بتؤدة - يدير ظهره للجمهور ويقف وقفة من يبول فوق قزمووس الذي ينتفض ويقفز واقفا وهو يصرخ بفزع ويمسح وجهه بيديه - يرى سيده فيهدأ وينظر إليه بمواربة)

قزمووس (بشيء من الاحتجاج): سيدي.. سيدي.. هكذا؟! (يتابع مسح وجهه).

دون جوان (غير آبه): أين كنت أيها القزم الخبيث؟ في الحانة أليس كذلك؟!

(يضربه بخفة بالسوط كما لو يداعبه)

قزمووس (وقد نسي الإهانة): يمكن القول، لا يمكن إخفاء شيء عنك، (محابيا): إنني والحق يقال لم ألتق بسيد من النبلاء أشد منك ذكاء.

دون جوان (يضربه بالسوط): لا علاقة لذكائي في الأمر أيها المأفون، إنما رائحتك النتنة بفعل النبيذ الرخيص من فضحك.. ثم.. قل لي يا سحنة الخنزير، من أين لك النقود لتنفقها في الحانات؟! لابد وأنك سرقتني! اعترف.

قزمووس (بفخر): يمكن القول إنني كنت مدعوا.

دون جوان (يدور حوله وهو يقرع بالسوط على جزمته هازا رأسه باستهزاء):

(باستخفاف): مدعوا؟!.. أنت!

قزمووس (يدور معه بحذر خشية أن يناله سوط دون جوان): نعم، أنا!

دون جوان (بسخرية): ومن كان له شرف دعوتك إذا سمحت أيها.. أيها.. السيد قزمووس؟! هل مثلا هو (جوليوس سيزار).. أم.. لنقل.. راعي الأبرشية!!

قزمووس (بلؤم): بما أنك يا سيدي لا تأبه لا بجوليوس سيزار ولا براعي الأبرشية ولا حتى بالكنيسة والقديسين، فاسمح لي أن أقايضهم بمن قد يمكن أن تأبه به.

دون جوان (باهتمام شديد): امرأة؟!.. ممكن.. أنت!.. امرأة!

قزمووس (بصوت خفيض كما لو يفضي بسر وهو يقترب من دون جوان): ليس تماما، بخادم امرأة بالأحرى.

دون جوان (مفكرا بصوت جهور): خادم امرأة!.. خادم امرأة!.. (يستدير فجأة وبصوت كالصاعقة): هل هو كوزمان؟!.. نعم، كوزمان (قزمووس يخفض رأسه دلالة الموافقة): وماذا جاء يفعل هنا؟ لابد وأن سببا ما حمله على المجيء؟!

قزمووس (وهو يدور حول دون جوان - بخبث): أعتقد أنك تقدر ما عسى أن يقلقه!

دون جوان (لا مباليا): أتعني رحيلنا لاشك؟

قزمووس: لقد تألم المسكين لرحيلنا وسألني عن سبب ذلك.

دون جوان: وماذا كان جوابك؟

قزمووس: قلت له الحقيقة. (يتابع حين يرى أن دون جوان يلّوح بالسوط): وهي بأنك لم تقل لي شيئا.

دون جوان (بمكر): ولكن، ما رأيك أنت أيها الوضيع الكاذب في كل ما يحدث؟

قزمووس (يأخذ مظهرا مهما): في حقيقة الأمر، أعني فيما يتعلق بدونا ألفير، ورغم أنني أشعر ببالغ الأسف من أجلها ومن أجل صديقي كوزمان أيضا، إلا أنني أرى أن تصرف سيدي كان نبيلا بما فيه الكفاية حين هرب من سرير زوجته من الليلة الأولى، حتى لا يسبب لها المزيد من الشقاء فيما بعد لأنه أحس بنفسه حبا جديدا نبيلا وطاغيا.

دون جوان (وهو يرقبه بحذر): هل تعتقد ذلك حقا؟

قزمووس (وهو يتمسح بسيده كجرو مذعور): نعم.

دون جوان (منبسطا): لعمري أنت لا تخطئ، وينبغي أن أعترف لك أن امرأة أخرى قد طردت ألفير من ذهني.

قزمووس (بمحاباة مكشوفة): إيه يا إلهي، إنني أعرف دون جوان، سيدي، حق المعرفة، وأعرف أن قلبك هو أكبر قلب متنقل في العالم.. فهو يسر بالتنقل من رابطة إلى أخرى ولا يحب أن يظل في مكانه أبدا.

(دون جوان يدور برشاقة حول قزمووس وهو يضرب بسوطه فوق جزمتيه بينما يرقبه خادمه بفضول وهو يتثاءب)

دون جوان (بأنفة): ولكن، قل لي أيها المسخ العجوز، أتراني على صواب حين أتصرف هذا التصرف؟

قزمووس (بجدية): ومن ذا الذي يحق له أن يحكم على تصرف سيد نبيل إن لم يكن هو ذاته نبيلا؟

دون جوان: الأخلاق، النواميس.

قزمووس: اسمع يا سيدي، الأخلاق تريد مني أن أكون وفيا لدون جوان بغض النظر عن ماهيته.

دون جوان: إنك سعيد بعبوديتك أيها الخسيس، أليس هذا صحيحا؟

قزمووس: لا أتذمر، يمكن القول.

دون جوان: نعم، ذلك أفضل، وإلا فأنت تعرف ما ينتظرك فيما لو فكرت مجرد تفكير بالتذمر.

قزمووس: أعرف. السوط.

دون جوان: ولكنني أود من وقت لآخر أن أعرف رأيك الصريح بسلوكي بغض النظر عن هذا السوط الذي يلاحقك ككابوس، هيا تكلم ولا تخش شيئا.

قزمووس (كمن ينتظر الفرصة): إنني في واقع الأمر لم ألاحظ في تصرفات سيدي مايشين، بل على العكس تماما، فإنني أغبط روح دون جوان لما تتمتع به من ولع بالمغامرة وقلبه الذي يقدّر الجمال أينما وجد، إن في بلاط الأمراء أم في أكواخ الفلاحين، ولكن يا سيدي أيكون من الإذن الذي منحتني إياه أن أقول لك إن في بعض سلوكك في الحياة ما يشككني كثيرا!

دون جوان: كيف؟ وما نوع السلوك الذي يشكك بدون جوان!

قزمووس: زواجك كل شهر مثلا.. ألا تراه عبثا بسر الزواج المقدس؟

تجديفا على السماء؟!

دوان جوان (بنزق): هيا.. هيا، إنها قضية بيني وبين السماء، وسأفصل أنا بينهما دون أن تتعب نفسك بذلك.

قزمووس (كمن يلقي موعظة): لعمري، طالما سمعت الناس يقولون إن من أسوأ السخريات أن يسخر المرء من السماء، وأن للملحدين نهاية سيئة.

دون جوان: إيه أيها الأحمق! أنت تعلم أنني لا أحب الذين يسدون النصائح.

قزمووس (مراوغا وهو يدور حول دون جوان):

لست أتحدث إليك، وليحفظني الله من أن أفعل ذلك. فأنت تعرف ما تفعل، وإذا كنت لا تخشى شيئا فإن لك مبرراتك، ولكن هناك بعض صغار الحمقى في العالم، وهم ملحدون دون أن يدروا لذلك سببا، ويتخذون سمت الزنادقة اعتقادا منهم أن ذلك يلائمهم. ولو كان لي معلم من هؤلاء لقلت له بمنتهى الصراحة وأنا أحدّق في وجهه (أتجرؤ أن تهاجم السماء على هذا النحو، ألا ترتجف إذ تسخر، كما تفعل الآن، من أكثر الأشياء قدسية؟ أأنت، يا دودة الأرض، أيها القزم الصغير، (أحدّث بهذا المعلم كما قلت) أأنت تجرؤ أن تتدخل فتسخر من كل ما يقدّسه البشر جميعا؟ هل تظن أنه كي يصبح المرء شخصية يتقافز من مكان لآخر كالنسانيس فوق شجرة ويتبجح ببذاءاته ووقاحته وحقارته.. (لست أتحدث إليك بل إلى المعلم الآخر) أقول، هل تظن يا عدو المرأة بسحنتك الخبيثة الصفراء أنك تصبح إنسانا أكثر فهما، وأن كل شيء سيباح لك، وأنه لن يجرؤ أحد على مجابهتك بالحقيقة؟! تعلّم مني، أنا خادمك، أن السماء تعاقب الأشرار إن عاجلا أو آجلا، وإن حياة سيئة تفضي إلى ميتة سيئة وأن..) دون جوان (الذي يبدو أنه لم يكن يصغي): صه!

قزمووس: ماذا في الأمر؟

دون جوان: ألم تفكر ولو للحظة واحدة عن سبب وجودي في هذه المدينة البائسة التي تفتقر في كل شيء إلى الحد الأدنى من الذوق والملذات؟

قزمووس: وكيف لا، غير أني ما عدت آبه بشيء، فقد عودني دون جوان على جميع أنواع المفاجآت.

دون جوان (كمن يحلم): اعلم إذن أيها الكائن من كنت أن في هذه المدينة من ملكت عليّ فؤادي وأثارت فضولي وحبي لكل جديد، وأن دمي مذ رأيتها قد أخذ في الغليان كقطران في مرجل.

قزمووس (بفزع): سيدي، أستحلفك بكل ما هو عزيز لديك، دعنا نرحل فورا عن هذه المدينة التي تنذر بسوء العاقبة في كل زقاق وخلف كل نافذة، أم هل نسيت قتلة الكوموندور؟ وهل عليّ أن أذكرك بأن الكوموندور لم يكن شخصا عاديا، ولا فلاحا مسكينا.

دون جوان (بلا مبالاة): وفيم الخوف ألم أقتله جيدا!

قزمووس (بتهكم): جيد جدا، بل كأحسن ما يكون القتل، ولعله من الخطأ أن يتشكى من ذلك.

دون جوان (بفخر): لقد واتاني الحظ في تلك المبارزة، إذ كان الكوموندور فارسا شديد البأس.

قزمووس (منفجرا): نعم، ولكن حظك لا يطفئ حقد الأقرباء والأصدقاء، ولابد أن دماءهم أيضا تغلي في عروقهم من الغضب كما تغلي دماء دون جوان من العشق.

دون جوان (بتسامح ووداعة): آه يا قزم الشؤم بسحنة جرذ قروي مصاب بالجذام!.. دعنا لا نفكر بالشر الذي قد يصيبنا ولنفكر فقط في الأشياء التي ستدخل البهجة إلى نفوسنا، إن من أحدّثك عنها هي فتاة مخطوبة، أعذب فتيات العالم، وقد قادها إلى هنا الشاب الذي تزوج منها نفسه ليدخل البهجة إلى نفسها بنزهة على شاطئ البحر الأمر الذي أوقد رغباتي في التحدي والامتلاك، ولقد تمت تهيئة كل شيء لإرضاء حبي دون أن أنبئك بذلك، فثمة مركب صغير وبعض الرجال، وبهذا فمن السهل اختطاف الحسناء.

قزمووس (مصعوقا): أواه يا سيدي!

دون جوان (وهو يلّوح بالسوط): ماذا، أيها اللاشيء الصغير؟!

قزمووس (فزعا ومراوغا): أبدا يا سيدي، كل ما في الأمر أنني مذهول من جرأتك وفروسيتك وحسن تدبيرك وقلبك الكبير الذي تعمل ما في وسعك لإرضائه.

دون جوان (راضيا): استعد إذن للمجيء معي، وهيئ نفسك لحمل كل أسلحتي حتى.. (دون جوان يرى دونا ألفير قادمة من البعيد نحوه - يعتكر مزاجه وينظر بعينين ناريتين إلى خادمه).

آه! يا للقاء السيئ. أيها الخائن، لم تخبرني أنها هنا بنفسها.

قزمووس (بمكر): لم تسألني عن ذاك يا سيدي.

دون جوان (مفكرا): أهي حمقاء تلك المرأة فتأتي وراء دون جوان باحثة عنه بعد أن هجر سريرها منذ الليلة الأولى للزواج!!

المشهد الثالث

(دونا ألفير - دون جوان - قزمووس)

(دونا ألفير تقف الآن أمام دون جوان الذي يشيح بوجهه إلى الجهة الأخرى متشاغلا بينما يطرق قزمووس لا يدري ما يصنع)

دونا الفير (بوداعة): يوم جميل، أليس كذلك يا عزيزي دون جوان!

دون جوان (يلتفت إليها كما لو يفاجأ بوجودها): آه.. دونا ألفير.. دونا ألفير.. يا للمفاجأة السارة.. أية ريح طيبة حملتك إليّ؟ نعم يا عزيزتي، يوم جميل جدا.

دونا ألفير (بنبرة سخرية): أراهن أنك كنت تفكر بي للتو!

دون جوان (بنبرة سخرية): ما توقفت عن التفكير بك لحظة واحدة يا ساحرتي، كوني على ثقة.

دونا ألفير (بترفع): إنني دائما على ثقة من دون جواني الطيب، غير أني استبطأته بعض الشيء وجئت خشية أن يكون في مأزق ما وبحاجة لمن يمد له يد المساعدة.

قزمووس (يتدخل بسذاجة): ألم أقل لك يا سيدي إن دونا ألفير هي ملاك في ثوب بشر، وها أنت ذا ترى بأم عينيك بأنني كنت على صواب، أنا.. خادمك العجوز.

دونا ألفير (بود عميق): أشكرك من كل قلبي أيها الكائن الطيب، وإني الآن أحب أن أسمع من دون جوان نفسه سبب غيابه الطويل عن بيته وهؤلاء الذين فتحوا له قلوبهم.

دون جوان (بنزق): الأمر بكل بساطة يا عزيزتي، كيف أشرح لك.. كلا، سأترك خادمي العجوز يخبرك بكل شيء، فهو على دراية تامة بالأمر.

قزمووس (مرتبكا - يهمس لدون جوان): ماذا أقول لها؟ لا أعرف شيئا، أنا، من فضلك!

دونا ألفير (هادئة): تكلم يا قزمووس، لا يهمني من فم من أسمع هذه الأسباب.

دونا ألفير (وهي تذرع المكان بخطى رتيبة واثقة): هيا، إنني أصغي، حدثني قليلا عن أسباب هذا الرحيل المفاجئ ما دام سيدك يريد ذلك.

دون جوان (وهو يومئ لخادمه بطرف عينه): ألا تجيبها؟

قزمووس (بصوت خفيض): ليس عندي ما أقوله، يقينا أنت تسخر مني.

دون جوان (يلوح بالسوط): ألا تريد أن تجيب؟

قزمووس (يلتفت إلى دونا ألفير): سيدتي..

دونا ألفير (بنفاذ صبر): ماذا؟

قزمووس (يلتفت نحو سيده): سيدي..

دون جوان (بقوة): إذا؟!

قزمووس (بسذاجة): سيدتي، إن الأمطار الغزيرة والعواصف وأرسطو هم سبب رحيلنا وهذا كل ما أستطيع أن أقوله.

دونا ألفير (بهدوء وسخرية): هل تتكرم يا دون جوان بأن تشرح لنا هذه الأسرار العجيبة؟

دون جوان (يتشاغل بتسوية هندامه): الحقيقة يا سيدتي، تماما كما أخبرك خادمي المخلص، وكما تفضلت، فإنه لأمر عجيب حقا، ويمكن القول: لا أصدق! ولكنك، شيئا فشيئا، أعني، مع الوقت، ستدركين بأن الأمر كان طبيعيا جدا، فالأمطار تتوقف، نعم، والعواصف ما تلبث أن تهدأ، ويكتشف أرسطو حينها بأنه كان على خطأ.

قزمووس (لنفسه): وحق الآلهة إن سيدي لشيطان في ثوب أرستوقراطي وسيم.

دونا ألفير (بهدوء وأنفة): إنني أشكرك من كل قلبي يا دون جوان لأنك لم تلعب معي دور النذل لفترة طويلة مما وفر عليّ الكثير من إشارات الاستفهام على أوراق الخطابات.

(دون جوان لا يدري ما يقول ويكتفي بضرب سوطه على جزمته بينما ينقل قزمووس عينيه مندهشا بين سيده ودونا ألفير وهو يحرك يديه بعنف في جيبي سرواله)

قزمووس (بمكر): إن سيدي دون جوان من هذه الناحية رجل شهم إذا كان لابد من قولة حق.

دون جــوان (بشيء من الحــرج والنزق): أعـتـرف لك يا دونا ألفـيـر بأنني تصــرفت بطريقــة لا تروق للكثير من النساء.

(يلتـفت فـجـأة إلى قـزمـووس ويضربه بالسوط ـ قزمووس بخنوع يتمتم بكلمات غير مفهومة): نعم يا دونا ألفير، كنت أقول، أنت تفهمين.. أليس كذلك؟ كان لابد أن يحدث ذلك آجلا أم عاجلا، الطبيعة تريد ذلك.

دونا ألفـيـر (بروح المداعـبـة): عم تتـحـدث يا عـزيزي دون جـوان؟ عن الأمطار الغزيرة أم العواصف! ولكن ربما عن أرسطو.

قـزمـووس (بسـذاجـة مـشـوبة بالمكر): إن سيدي لا يأبه بأرسطو.

دونا ألفـيـر (بالنبـرة ذاتهـا): آه.. حقـا! ومع ذلك فـقد هرب بسـببـه في ليلة زفافه وقبل أن يطلع الفجر.

دون جوان (كمن يكلم نفسه): كنت أحس بالاخـتـنـاق كـمـا لو أن كل شـيـاطين الأرض كـانت تجـثـو فـوق صدري.

قـزمـووس (بمكر مكشـوف): لم يكن سـيـدي على مـا يرام في تلك الليلة، ولا عــلاقــة إذن للأمطار ولا للعواصف ولا لأرسطو فيما حدث، أمر غريب!

دون جوان (النبرة ذاتها): وفجأة تحـول السـرير الوثيـر المعطر بماء تويجـات الخـزامى إلى ناووس من الحجر البارد تفوح منه رائحة الموت.

دونا ألفـيـر (مـرتـاعـة): إن دون جوان يهذي.

قزمووس (وقد انتبه للعبة سيده): إنها الشياطين تصارع روحه البائسة.

دون جـوان (بصـوت قـوي): ولم أشـعـر إلا وأنا أركض فـوق أرض لا سـمـاء لها وخلفي تلهث قطعـان من الأشباح المجنونة الغضبى..

دونا ألفير (وقد فهمت اللعبة تنظر لكليهما بأنفة وتستدير لتغادر المشهد ـ يبادرها دون جوان).

دون جوان (بعذوبة): إنني واثق يا دونا ألفير بأن روحك الطيبة ستغفر لي ذات يوم.

دونا ألفير (بكبرياء ورقة): ربما يا عزيزي دون جـوان، ربما (ممازحة): لا أستطيع أن أعدك بشيء.

(دونا ألفــيــر تلّوح له بلطف ـ تخــرج.. دون جــوان يذرع المكان مفكرا بينما يرقبه خادمه وهو يتثاءب بصخب ـ يرجع إليه دون جوان)

دون جوان (مبـتـهـجا): يا لها من امـرأة رائعـة! لم أكن أظن بأن الأمـور معها ستسوى بهذه البساطة.

قزمووس (باحتجاج): معها، نعم، ولكن دعـنـا نرحل عن هـذه المدينـة البائسة أتوسل إليك يا سيدي، لا تنس أننا هنا في إقطاعة الكومونـدور.

دون جــوان (بلا مــبــالاة): الكومونـدور! إنه يرقد بسلام، لا عليك منه، الخــوف كل الخــوف الآن أن نضيع أثر فتاتي العاشقة لخطيبها الحـالم.. تبـاً له من نصف رجل مما ينتظره مني!

قـزمـووس (بوجل): إن قلبي، وأنا أعلم به يا سـيـدي من أي كـائن آخـر، يتـوجس خيـفـة وهلعـا من هذا اليوم وهذا المكان.

دون جـوان (ســاخــرا): تبـا لك ولقلبك أيضـا.. إنني أشـعـر بالسـعـادة

والبهجة في هذا اليوم وفي هذا المكان تحديدا، وهذا هو المهم، أتفهم يا قزم الشؤم؟ أم أنك قد بدأت تحن إلى فرقعة سوطي! والآن، هيا بنا، إن عدونا الوحيد في هذا العالم هو الوقت ولا شيء سواه.

(يخرج دون جوان برشاقة يتبعه خادمه مهرولا بتثاقل وهو يتمتم بشيء ما دلالة عدم الرضا)

تعتيم

المشهد الرابع

دون جوان - قزمووس - تمثال الكوموندور)

(في طريق قروي - دون جوان وخادمه يتوقفان تحت شجرة)

دون جوان (مغتاظا): رغم أنني قد رتبت كل شيء كما ينبغي، إلا أن الصدفة هذه المرة قد لعبت لعبتها معي.

قزمووس (بسخرية): ولولا الصدفة أيضا لكنا قضينا، سيدي وأنا، غرقى في مياه مالحة جدا وقد ابتلت ثيابنا.

دون جوان: ومع ذلك فلقد واتاني الحظ بعدها مباشرة وقمت بإغواء قرويتين حسناوتين قبل أن تجف ثيابي.

قزمووس: غير أنهما اكتشفتا أيضا وقبل أن تجف ثياب سيدي بأن دون جوان كان يعبث بهما، ومن ثم هرولتا بعيدا وشرفهما القروي لم يكد يلطخ.

دون جوان: ذلك من سوء حظهما، يمكن القول.

قزمووس: لاشك في ذلك يا سيدي، فإن تجد قروية بلهاء نفسها هكذا فجأة في سرير سيد أرستقراطي وسيم ونظيف وله لسان شعراء تروبادور، ونظرات إبليس ذاته وقد خرج من الجحيم لأمر ما، شيء مختلف تماما لابد عن هؤلاء القرويين الأجلاف الذين يتعطرون أيام الآحاد ببقايا الحساء بينما تفوح من جلودهم في الأيام الأخرى روائح جبنة الروكفور! ومن أفواههم الدرداء عبق الخمور المضرة!

يمشيان خطوات ببطء يتوقفان من جديد - دون جوان يبدو في حالة من التفكير. برق مفاجئ ورعد قاصف - قزمووس يقوم بأداء إشارات التصليب بينما يزفر دون جوان من الغضب وهو ينظر نحو السماء ويضرب بسوطه بنزق على جزمته)

قزمووس: ربما كان من الأفضل يا سيدي لو نسرع بعيدا عن هنا، ولا تسألني لماذا، فأنا نفسي لا أدري، ولكن شعورا غامضا بالهلع المقابري قد بدأ يستولي على روحي.

دون جوان (وهو يسير - ممازحا): روحك! لم أكن أظن أن للخدم أرواحا.. يمكن القول إننا نتعلم شيئا جديدا في كل يوم. ولكن، ما هذا الصرح الرائع الذي أراه بين الأشجار؟

قزمووس: ألا تعرفه؟!

دون جوان: لست أعرفه حقا.

قزمووس: حسنا، إنه الضريح الذي أمر الكوموندور ببنائه حين قتلته!

دون جوان: آه! أنت على صواب،

لم أكن أعرف أنه في هذه الجهة. لقد حدثني كل الناس عن روعة هذا الأثر، كما حدثوني عن تمثال الكوموندور، وإني أتوق لرؤيته.

قزمووس: سيدي، يجب ألا تذهب إلى هناك أبدا.

دون جوان: وما المانع أيها القزم الحكيم؟ هل يتعلق الأمر هذه المرة أيضا بروحك القروية؟

قزمووس: لا يليق بك أن تذهب لرؤية رجل قتلته.

دون جوان (بحماس وحيوية): على العكس، إن اللياقة لتحتم علي مثل هذه الزيارة، وينبغي أن يتقبلها بطيبة خاطر إذا كان مهذبا وسليل بيوتات نبيلة. هيا، فلندخل إلى الفناء.

(يدخل دون جوان بينما يتبعه خادمه مهرولا وراءه وهو يتمتم بكلمات غضبى غير مفهومة)

قزمووس (يقف بوجل أمام تمثال الكوموندور يتأمله بإعجاب): ها هوذا تمثال الكوموندور يا سيدي، انظركم هو رائع، ما رأيك؟!

دون جوان (ساخرا): يا للشيطان.. إن رؤيته وهو مرتد ثياب امبراطور روماني مدعاة للسخرية!

قزمووس (محتجا): لعمري يا سيدي، لقد أجيد صنع التمثال حتى ليظن إنسانا حيا. ولو كنت وحدي لفزعت من هذه النظرات التي يرمينا بها، وأعتقد أن مرآنا لا يسره.

دون جوان: إنه مخطئ، وإنه في تصرفه هذا لأسوأ تقبل للشرف الذي أوليه إياه، اسأله هل يريد أن يأتي فيتناول طعام العشاء معي.

قزمووس: أعتقد أن دعوتك ستثير شهيته، وإذا أردت الحق فإني أرى في نظراته التي يرمقنا بها رغبة أخرى غير تناول الطعام.

دون جوان (بقوة وتصميم): قلت لك اسأله.

قزمووس (بنوع من الاحتجاج والحذر): لابد وأنك تسخر! تريدني أن أذهب لأحدّث تمثالا!

دون جوان: افعل ما قلت لك.

(قزمووس يذعن - يقترب بحذر من التمثال - يحاول أن يكون مرحا ولكنه يتلعثم)

قزمووس: يا للعجب! أيها السيد.. الكوموندور.. إنني أضحك من حمقي، ولكن معلمي هو الذي يدفعني لارتكاب هذا الحمق.. أيها السيد الكوموندور، إن معلمي دون جوان يسألك أن تتفضل فتشرفه بتناول العشاء معه. (التمثال يخفض رأسه) ها!

دون جوان: ماذا؟ ما بك؟ قل تكلم، هل تريد أن تتكلم؟

قزمووس (مصعوقا لا يقوى على الكلام يحاكي الحركة التي قام بها التمثال ويخفض رأسه): التمثال..

دون جوان: ماذا تريد أن تقول أيها المعتوه؟

قزمووس (وهو يرتعش ويهرول نحو دون جوان): أقول لك إن التمثال..

دون جوان: التمثال؟! سأقتلك إن لم تتكلم.

قزمووس (بصوت خفيض وهو ينظر نحو التمثال): لقد أشار لي.. التمثال.. وحق الصليب.

قزمووس (يحاكي حركة التمثال

وهو يخفض رأسه): هكذا..

دون جوان (وقد شحب لونه ولكنه يحافظ على رباطة جأشه.. ينظر لحظة نحو التمثال ثم إلى خادمه): فلتذهب إلى الشيطان أيها القزم الماكر.

قزمووس (بصوت محتج بشدة ولكنه أقرب إلى الهمس): أقول لك إنه أشار إلي، وهذه هي الحقيقة عينها، وإذا لم تكن تصدق فاذهب وكلّمه بنفسك لترى، ولكن لا! لا تذهب يا دون جوان، إن قلبي يقول لي أن لا أدعك تذهب. لنرحل من هنا بسرعة، يبدو أن هذا اليوم ليس يوم حظنا.

دون جوان (بأنفة): ابعد عني أيها العجوز فأر الحقول! (دون جوان يتقدم نحو التمثال باندفاع - يظهر شبح الموت على صورة امرأة مقنعة فاتحة ذراعيها لتمنع دون جوان من التقدم. دون جوان يستل سيفه غير أن المرأة تغير مكانها بسرعة رشاقة فاتحة ذراعيها - قزمووس وقد رأى ذلك يصيح وهو يرتعش)

قزمووس: سيدي! من أجل السماء كف عن عنادك ودعنا نرحل حالا.

دون جوان (بقوة وجسارة وكبرياء وهو لايزال يطارد شبح الموت): أتقول هذا الكلام لدون جوان؟! (يضرب بسيفه يمنة ويسرة بلا هوادة وشبح الموت يبدل مكانه دائما برشاقة ويتحول المشهد إلى ما يشبه رقصة عنيفة بين البشر والفناء بينما يغطي قزمووس وجهه بيديه - وبينما يزداد شبح الموت رشاقة وحيوية في الإفلات من سيف دون جوان وهو يرشق الفضاء بضحكات ساخرة عابثة، يظهر الإعياء على دون جوان - عندها، يبدأ تمثال الكوموندور بالتحرك بتثاقل نحو دون جوان ووقع خطاه يحدث دويا هائلا - يرفع قزمووس يديه عن وجهه ويبقى مسمرا في مكانه من المفاجأة - بينما يبدأ دون جوان بالتراجع نحو الوراء وتنفتح كوّة في الأرض يخرج منها دخان أحمر - وفي اللحظة التي يمد فيها التمثال يديه ليمسك بدون جوان - يقبض دون جوان بسرعة على جسد خادمه ويرميه بين يدي التمثال الذي سرعان ما يلقيه في الهوة بينما أصوات استغاثاته الفزعة تملأ الآفاق.

يختفي شبح الموت بسرعة ويرجع التمثال إلى مكانه جامدا كما كان..

ينظر دون جوان لما حدث وهو لاهث الأنفاس، ثم لا يلبث أن يستعيد مظهره السابق - يرجع سيفه إلى غمده بهدوء ويفرقع بضحكة مجنونة لاهية - يلتفت ويقول بكل هدوء):

دون جوان: من كان يصدق.. (يخرج).

تعتيم

المشهد الخامس

(فناء القصر - دون جوان يذرع المكان بتؤدة وهو يضرب بسوطه من وقت لآخر فوق جزمته - تدخل دونا ألفير بصحبة شاب خليع - تتأبط ذراعيه وتضحك بخفة - حين تصل أمام دون جوان الذي يرقبهما بابتسامة تنحني له وتتابع - دون جوان ينحني لها بمبالغة كما عند

انتهاء رقصة فالس - دونا ألفير تعبر المشهد وقبل أن تخرج ترسل له قبلة في الهواء - دون جوان ينحني مرة أخرى بمبالغة أشد - يقف - يتنهد):

دون جوان: آه.. ما أقسى الحياة دون خادم.. ليس أي خادم بالطبع، كلا..

(يأتي صوت قزمووس من البعيد كترتيل جنائزي): (دون جوان يستلقي فوق العشب ناظرا نحو السماء).

الصوت: ها هو ذا خلاصه قد أغضب جميع الناس: سماء مهانة، وقوانين منتهكة، وفتيات مغويات، وأسر ملطخة بالعار، وأقارب مهانون، ونساء أسيء إليهن، وأزواج عيل صبرهم، ورغم ذلك فكل الناس لايزالون بخير، وليس ثمة من بائس غيري أنا الذي لم أجن من مكافأة بعد سنوات طويلة من الخدمة، إلا رؤيتي معلمي يعاقب على كفره بأرهب العقوبات في العالم بالنسبة إلى سيد، ألا وهي فقدانه خادمه المخلص.. وإلى الأبد.. (صوت شخير دون جوان يطغى على كل شيء)

ستارة



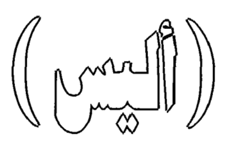


■ (أليس) الفرنسية تضع المسرح في نقطة الصفر الإبداعية

ريم الخوري

■ «منزل النور» ومسرحيات من الأدب الفارسي

د.وانيس باندك



(أليس) الفرنسية تضع المسرح في نقطة الصفر الإبداعية

ريم الخوري - دمشق

(أي عمل فني يعني خلق زمن مكاني جديد: ليس الأمر أن تحكي قصة في زمان ومكان محددين، بل أن تتحول الإيقاعات والأضواء والأزمنة بذاتها إلى الشخصيات الحقيقية، وعلى العمل الفني أن يبرز المشاكل والأسئلة التي تشغلنا أكثر من أن يعطي إجابات عنها، وأي عمل فني هو بمثابة عبارة جديدة تكون في مجملها أهم من مفرداتها، وهو بذلك ينحت لغة خاصة في داخل اللغة).

من «العقل هو الشاشة ـ حوار مع جيل دو لوز في دفاتر السينما».

(نحن نعمل على المسرح بطريقة فوضوية جداً، دون انتظار للحصول على الإمكانات اللازمة للعمل) بهذا التعريف يقدم (بيير فورنييه) و(دومنييك سوريا) فرقة (أليس) الفرنسية للمسرح التجريبي.

هذا الثنائي الذي حول خشبة المسرح إلى فراغ مليء بالأصوات والإشارات والضوء، وأيضا إلى مجموعة من الأبيات الشعرية القصيرة والمتلاحقة، مع ترك كامل الحرية للمتلقي لقراءتها كما يريد. واسم الفرقة هو عملها فـ(أليس) ليس اسم علم مؤنث كما

يبدو للوهلة الأولى، بل اختصار للأحرف الأولى من كلمات مؤسسة الأماكن والصور والأصوات وحيث لا وجود للممثل أو النص بالمعنى التقليدي في عروض الفرقة، يتمثل دور (فورني وسوريا) بخلق أماكن وأزمنة جديدة عن طريق إيجاد عناصر مسرحية تبدو متنافرة فيما بينها، لكنهما يستطيعان خلق علاقة جمالية ما، تربط هذه العناصر معا، صانعة بذلك مسرحا من الأحاسيس والجماليات التي يتلقاها الجمهور بطرق مختلفة.

أشياء مدهشة

تعمل فرقة (أليس) منذ ثمانية عشر عاما في فرنسا على تطوير مسرح الأشياء، وتستعين لذلك بمجموعة من الآلات التي يصممها العاملون في الفرقة بأنفسهم، وهي شبيهة تقنيا بأجهزة عرض صوت الرحلات في الستينيات (السلايدات) التي تتوافق مع أشرطة صوتية مبرمجة.

يقول فورنييه: «في البداية كانت الأدوات نسخا مصغرة ومصنوعة يدويا، أما اليوم فيتم تصنيعها عند الحفارين التصويريين، أما الأشياء فنصنعها من الورق والبلاستيك والخشب، أحيانا نخترع أشياء مبتذلة جدا لكنها مدهشة، لذلك يتوجب علينا باستمرار تجديد علاقة الأشياء بالمسرح وبعد عشرين عاما ربما يأتي أناس يكتشفون هذه الاختراعات بصورة مختلفة ويطورونها على المسرح».

عدم استقرار

ليس في عروض (أليس) بداية ونهاية، فالعروض المسرحية التي قدموها مثل (كتالوج السعادة) و(مئة جسم متحرك إلا واحد) كان الضوء وليس الحكاية هو مقدمة العرض وصلبه وخاتمته، لذلك يؤكد فورنييه: «إن المشاهد الذي لم ير عروضا مسرحية من قبل هو أفضل المتلقين بالنسبة إلينا، ذلك أنه لا يحمل أفكارا مسبقة، نحن أول المشاهدين لعروضنا، وتتكون طريقتنا في العرض على المسرح للأشياء التي نراها وحين لا تكون كما نريد ننحيها جانبا، أما المشاهد - وهو الأهم - فإنه يستطيع الوصول بأحاسيسه لاستنتاجات لم يكن يتوقعها».

(أليس) تريد أن يصل المشاهد إلى مفاجآت وحتى إلى عدم استقرار أي إلى التساؤل الذي لا يفضي، بالضرورة، إلى إجابات محددة، المهم هو خلق هذه الحالة مع التكيف المستمر مع الأشياء الجديدة والخارجة عن المألوف والتي هي في النهاية سمة العصر، الأمر الذي يدفع بالمشاهد - للمرة الأولى - لمغادرة مقاعد المتفرجين بأحاسيسه ومشاعره ومشاركة الأشياء مناخاتها التي تشيعها من على خشبة المسرح تماما كما يحدث مع مستخدمي تقنيات الكمبيوتر الحديثة التي تسمى بالبعد الثالث.

وكما الأمر في الصورة عند (أليس) كذلك الصوت، فرغم أن الثنائي بيير ودومنييك ليسا مختصين بالموسيقى إلا أنهما استطاعا عمل مكساج لمقاطع موسيقية شهيرة مع أصوات مأخوذة من الطبيعة وترتيبها بطريقة جديدة لخدمة العرض، ونرى في النهاية أن العناصر المسرحية على خشبة (أليس) تتكون من صور الأشياء وانطباعاتها في دواخلنا وليست الأشياء ذاتها، مثلما نسمع صدى الأصوات وليس الأصوات نفسها وكما نرى أطياف الأفكار وليس الأفكار مشخصة بذاتها.

الشعر... آلة!!!

تشبه فرقة (أليس) ما تقدمه في عروضها بالشعر - وهي كذلك لمن يراها - فهي أقرب ما تكون لمقاطع شعرية سريالية يختلط فيها الخيال بالحقيقة، والغموض بالضوء، تقدمها من خلال بروجوكتورات إضاءة وشاشات عرض سينمائية، ورغم هذه الآلية في العرض يؤكد فورني وسوريا أن ما يقدمانه هومقاطع شعرية حقيقية: (فالشعر موزون كآلة الميكانيكية، وأفضل القصائد هي آلات حقيقة وليس هناك من شك في ذلك أبدا).

اللعب على المسرح

تلعب الكلمات التي تظهر في عروض أليس دورا أساسيا حيث تكون جزءا من الإشارات المستخدمة على الخشبة وتوضع استنادا للمواضيع المطروحة، ولكن إن كان مسرح أليس يعتمد على الأشياء وليس النص أو الكلام فكيف تلعب الكلمات دورا في عروض الفرقة؟؟ عن هذا يشرح بيير فورنييه: (نحن في البداية نفرز عالما مليئا بالأشياء والآلات، ثم نتلاعب بالألفاظ عن طريق صورها التي تحمل القيمة نفسها لمعنى الكلمة، مثل كلمة: «هو» أو أية لفظة هي صورة مكتوبة تحمل معناها الشكلي واللفظي على الخشبة، ببساطة أكثر، نحن نعمل كالأطفال الذين يستطيعون - من الأشياء ذاتها - اكتشاف ما هو جديد باستمرار. وهذا يساعدنا أيضا على اكتشاف لغة جديدة دوما حتى في أثناء العرض على الخشبة وأمام الجمهور).

القدرة على الانفتاح

تراهن (أليس) على إمكانية تكوين لغات جديدة لا تستند إلى الكلام، وتكون أكثر شمولية حين تساهم بالخروج من التدفق الخطي أو الاصطلاحي الذي اعتدنا عليه، وهذا عمل ملح للغاية ويتمتع بالعصرية، إذ يتوجب على الناس مواجهة ما يأتي من أماكن أخرى، خاصة ما هو غير مألوف، على الإنسان أن يكون قادرا على الانفتاح والإحساس باللغات

الأخـــرى، ويجب أن يكون لديه شـعـور دائم بأنه قـادر على فـعل ذلك.

يقـول بييـير فـورنييـه في ذلك (الناس يقولون لنا: نريد أن نشـاهد أعـمـالا جـديدة، لأن مـا قـمـتـم به أوصلنا إلى درجة لم نعد نستطيع الاستيقاظ بعدها.

ويتـابع: بالنسبـة إلينا فـإن أفكار الضحك والبكاء مـختـزلة جدا، أمـا مجموعة الأحاسيس فهي أوسع من ذلك بكثير وهذا باختـصار ما تعمل عليه (أليس)، حيث يصبح المتلقي جـزءا من العرض وليس غريبا عن الخشبة أو مجرد مستقبل لما تقدمه، وتعبر دومينيك: (المتلقي موجود في دواخلنا ونعــتــقــد أنه يحس بأحاسيسنا نفسها).

التجريب بلا حدود

يتطلب نوع العروض المسرحية التي تقدمها أليس فضاء مفتوحا، يتطلب أن ننسى التـاريخ والتـراث والذاكرة المسبقة ونشاهد كل شيء كما لو كان حلما، وبهذا تؤكد (أليس) على التجريب المسرحي المشترك: تجريب العرض وتجريب المشاهدة، والمعنى في التـجـريب ألا تعـرف، حيث تأتي مصادر هذا المسرح من امتصاص العين للأشياء، وكما العين لا حدود لها، كذلك الأشياء، وهنا تجـرب (أليس) وتكتب في الفراغ دون صياغات محضرة سلفا.

يقول فورنييه: «نحن نجرب في النص، في المفـردات، في تدريب الممثل، في العلاقة مع الجمهور، وفي توظيف الإضاءة عبر الشرائح الضوئية، تختفي الشخصية في عملنا على حساب العمل الجماعي الذي يصب في البحث الدائم عن اكتشاف القوى الخفية للإنسان التي لم تكتشف بعد، فالإنسان في الحياة كما على المسرح ما زال يحاول استخراج القوة بقدراته الذاتية وتحويلها إلى وسائل مساعدة له على الحياة.





«منزل النور» ومسرحيات من الأدب الفارسي

د. وانيس باندك

لم يتمتع المسرح الفارسي في بداياته، بالمستوى المطلوب الذي نعرفه عن المسرح العالمي، وذلك لأسباب كثيرة منها: ميله إلى تناول ماضيهم وواقعهم تناولا قصصيا. إلا أنه سرعان ما ساير حركة المعاصرة، وترجم عددا كبيرا من المسرحيات الأجنبية. ثم بدأ كتاب المسرح يصورون مجتمعهم تصويرا صادقا ومعبرا عن قضاياه وهمومه.

صدرت مسرحية «منزل النور» وأربع مسرحيات أخرى من الأدب الفارسي في العدد (338) أكتوبر 2002 ضمن سلسلة إبداعات عالمية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب في دولة الكويت، وتقع المسرحيات مع المقدمة والهوامش في نحو (161) صفحة من القطع المتوسط وقد ترجم المسرحية الدكتور محمد التونجي الذي عمل أستاذا في جامعة حلب، كما عمل أستاذا للغة العربية في جامعة الكويت، وقد ترجم مسرحيات عدة فارسية، نشر بعضها في سلسلة «من المسرح العالمي» منها «في سبيل الحرية» و«صحيفة الشيخ شرزين». وقد راجع النص الدكتور فكتور الكك وهو يشغل منصب رئيس مركز اللغة الفارسية وأستاذ الحضارة العربية الإسلامية والأدب العربي المقارن بالجامعة اللبنانية.

وفي المقدمة يتحدث المترجم عن نشأة الفن المسرحي فيقول: المسرحية نوع أدبي عريق عند الإغريق، حديث عند الأمم العربية والمسلمة، وهي قصة حوارية أدبية تعرض بشكل درامي يقوم على حبك حادثة يرسمها الممثلون على أساس الحوار الذي يصوغه المؤلف.

لم يعرف العرب المسرح ولا غيرهم من الأمم المسلمة، إلا في فترة متأخرة من الزمن، ولفظة «المسرح» عند الإغريق تعني «دراما»، وعند الفرس «نمايش نامة» أي الكتاب المعروض أو كتاب العرض، واستخدموها بمعنى «الحدث» و«الفعل» وهي تقوم على محورين: الأول هو المكان الذي تجري عليه الأحداث، والثاني هو الزمان الذي يدور فيه الحدث. وقد استمر الفن المسرحي بين جمود وازدهار حتى عصر النهضة الأوروبية، حيث جرت عملية إحياء للمسرح، وسمي أتباع هذا الإحياء بأصحاب المدرسة الاتباعية (الكلاسيكية).

ولم تمض ثلاثة قرون على نهضة هذه المدرسة حتى ظهرت المدرسة الرومانسية في المسرح، فبدلت من الفصول والمشاهد، ودمجت المأساة بالملهاة، وتناولت أحداثها من طبقات الشعب الدنيا، ثم يتحدث المترجم عن نشأة المسرح الفارسي فيقول: لما كانت المسرحية ابنة ودودا للقصة، ولما كان الفرس مولعين بتأليف القصص نثرا وشعرا، فقد لقي المسرح عندهم أذنا مصغية، وترحابا واسعا، ولم يكن تصور المسرح أو المسرحية عند الفرس بالأمر البعيد عن خواطرهم، فقد سبق لهم - عبر التاريخ - أن تعرفوا كثيرا من البوادر الحوارية، والظواهر المسرحية سواء من واقعهم الاجتماعي والتاريخي، «مثل أعياد النوروز» و«مشاهد الشاهنامة»، أو من واقعهم الديني والمذهبي، «مشاهد عاشوراء» و«حلقات الصوفية» وقد ساعد على نهضة المسرح الفارسي وجود أعلام للمسرح مثل: «جواهر مراد» و«بهرام بيضائي» وغيرهما فقد قدم هؤلاء أعمالا كانت قدوة لغيرهم، وحماسة إلى الترجمة والتأليف، ويتحدث المترجم عن معاناة أوائل الكتاب من عنت بعض المسؤولين، غير أن هذا لم يمنعهم من مواصلة تأليفهم، كما لم يحل دون عرض مسرحياتهم على خشبة المسرح، وكم كانت توقف بعض المسرحيات

ويؤخذ المؤلفون إلى السجون، لكن الكاتب والمخرج أثبتا عزما وإصرارا، زادا من تطور الفن المسرحي.

ثم يتطرق المترجم إلى علاقة مسرحية منزل النور والمؤلف، ونتعرف من خلال عرض المترجم للمسرحيات الخمس التي تتناول مواضيع اجتماعية، فاستطاع المؤلف أن يصور مجتمع إيران تصويرا يكاد يكون جامعا. هذه المسرحيات هي «دعوة»، «يد على يد»، «طوبى للرحماء»، رسالة المرأة العاملة» و«منزل النور»، فجوهر مراد استقى أفكاره هنا من البيئة الفقيرة والمتوسطة، وأبدى اهتماما حسنا بتصويره المرأة، عجوزا وشابة، وأبدع في تصوير بعض الشخصيات المتميزة كالضابط عالي الرتبة، والمريض في مسرحيته الأخيرة «منزل النور». ولقد كتب المؤلف حواره بالعامية الشعبية على لهجة أهل «طهران» وكتابته العامية هذه منهج اتبعه المؤلف في كل ما كتب من مسرحيات، ومن حسنات المؤلف حسب رأي المترجم:

1 - أنه كان يجيد وضع الأشياء على المسرح، فلا نراه يضع شيئا إلا كان له ضرورة ووظيفة.

2 - أنه اعتمد عنصر التشويق.

3 - أنه يعنى بالمعالجات النفسية.

4 - أنه وفق في الحوار الفردي كثيرا.

وفي المسرحية الأولى «دعوة» يبني المؤلف نصه على عقدة نفسية تتمثل في أن الفتاة البطلة تهيأ لها أنها مدعوة إلى حفلة ما، وقامت بكل استعداداتها لتلبية الدعوة، غير أنها لا تعرف إلى أين ستذهب ومن هم أصحاب الدعوة. وبعد أن تودعها خادمتها «آسيا» تعود الفتاة وهي في حالة ذهول:

الفتاة: آسيا

آسيا: نعم

الفتاة: إلى أين أنا ذاهبة؟

آسيا: إلى الدعوة يا سيدتي

الفتاة: إلى الدعوة؟ أي دعوة؟ (ص 38)

وبعد تخبط في تفكيرها، تلجأ إلى الهاتف لتستفسر من صديقاتها بطريقة غير مباشرة فلعلها تعرف من هي صاحبة الدعوة. وبعد مخاطبة هاتفية أخيرة تنهار قواها ويشل تفكيرها.

الفتاة: ألو... «هما... عزيزتي هما» أحمد الله أني وجدتك.. أكاد أموت.. أجل «هما» أنا مرهقة... هما كان مقررا أن أذهب إلى مكان ما... مكان جميل... مكان أحبه... كان علي أن أذهب (بكاء مع نشيج) كنت أعرف... لا أعرف إلى أين؟

ما كنت أعلم منذ البدء.. ماذا أفعل يا عزيزتي... «هما»؟ أين أذهب؟... أنا نفسي لم أعد أعلم شيئا... «هما»... أليس لديك أي خبر عن أي مكان؟ أما من مكان ينتظر ضيوفا؟... إلى من ألجأ؟

(تترك السماعة، وترتمي على السرير، فيختنق صوت بكائها في الوسادة) (ص 46).

المسرحية من مشهد واحد طويل، يقوم على سيدة وخادمتها. يستطيع المؤلف أن يصور الجانب النفسي

والعبثي الذي تعيشه الفتاة. إنها تبحث عن شيء ضائع منها، مكان جميل، أشخاص جميلون... ولكن «لا شيء يحدث ولا أحد يجيء»؟! كما هي لوحة الفنان يوسف عبدلكي.

وهكذا تدفن الفتاة رأسها في المخدة ولا تذهب إلى أي مكان. والمسرحية الثانية «يد على يد» مؤلفة من مشهدين طويلين، ومشهد ختامي قصير، يؤديها خمسة شخوص، لم يكن الأخ الصغير هو البطل، بل الأخ الكبير، فالأخ الصغير متضايق نفسيا من تصرف أهله، مما اضطره إلى الهرب منهم، تاركا زوجته برعاية أخيه الكبير، الذي يدّعي المعرفة ويشك في كل من حوله.

الأخ الكبير: بلى يا عزيزي.. هيا انهض الآن، فأمامنا ليلة سعيدة. سنخرج الآن، وننتظرك في الممر حتى ترتدي ثيابك وتأتي، موافق؟

الأخ الصغير: حسنا (يخرج الأخ الكبير والمرأة فرحين)

الأخ الكبير: أرأيت كيف تمكنت في النهاية من أعقله؟

الزوجة: (تبتسم) نعم. (صوت انطلاق رصاصة يصدر من الغرفة بصوت عال. فيجمدان في مكانهما وعلامات الرعب ترتسم على ملامحهما) (ص 85 - 86).

تظهر المسرحية إنسانية أناس لا يمتون بصلة إلى الأخ الصغير كالجار والطبيب، اللذين أنقذا الفتى من محاولة انتحاره الأولى في حين أن أخاه وزوجته قد بلغا من سوء التصرف والإهمال والشك حد أن كان سببا في محاولة الأخ الصغير الانتحار للمرة الثانية، الذي نجح فيه، فالأخ إن لم يكن صديقا فالغريب أولى منه. كذلك نلاحظ قدرة الكاتب في وضع نهايات لمسرحياته، تترك أسئلة، ينتظر من خلالها أجوبة حارة وعميقة من القارئ أو المشاهد وهذا هو دور المسرح في التحريض والتغيير.

أما المسرحية الثالثة: «طوبى للرحماء» فهي كوميدية ساخرة من مشهدين، قوامها عجوزان بليدان لا يقويان - كسلا - على خدمة نفسيهما فيعمدان إلى طلب خادمة تلو الأخرى، وحين وفقا إلى الأخيرة، قررا أن يبذلا ما في وسعهما لمراعاتها وخدمتها، لتبقى على مساعدتهما، وقد أدركت الخادمة هذا فراحت تتدلل عليهما، وتأمرهما كأنهما خادماها، حتى تهيأت لها ظروف السيطرة عليهما، فسرقت كل ما يمتلكان من ثياب وأثاث وتركتهما شبه عاريين وانصرفت.

الخادمة: حسنا جدا... أستودعكما الله الآن... أستودعكما الله (تسير لتخرج، وإذا بها تشاهد اللوحة على الجدار، فتنتزعها وتحملها معها).

الرجل العجوز: سلم الله يديك (ص 117).

وهكذا يوفق الكاتب مرة ثانية في وضع نهاية آثرة. إذ تستطيع الخادمة أن تقنع العجوزين بأن رائحة النتانة لا تذهب من البيت إلا إذا أصبح نظيفا من كل شيء.

الخادمة: لقد غدت الغرفة مقبولة،

إذا نظر المرء إليها ينشرح صدره... كنتما غاية في القذارة... متى آتي إليكما؟

الرجل العجوز: سنعلمك (ص 116).

وفي المسرحية الرابعة: «رسالة المرأة العالمة» مبنية على مشهد واحد في ظاهر المدينة، كان من عادة أحد الأمراء أن يرسل أحد رجاله كي يسرق له صبية من صبايا مدينة أخرى، كي يلهو بها، لكن هذا الرجل قدم هذه المرة يحمل مهمة عسيرة، وهي أن ينفذ طلب أميره الذي يريد فتاة متعلمة، فلم تعد تروقه الفتيات الجاهلات.

الرجل الأول: يريد الأمير سيدة عالمة.. سيدة عالمة.

الرجل الثاني: سيدة عالمة؟ وكيف تكون هذه السيدة؟ وما علاماتها؟

الرجل الأول: ليس لها علامة.

الرجل الثاني: وأين يمكن أن تجدها؟

الرجل الأول: في كل مكان... وليس في أي مكان. (ص 123).

ويستطيع المؤلف أن ينقذ الموقف الدرامي بذكاء فيشير إلى أن الفتاة المتعلمة تحسن التصرف وتجيد التخلص فتستخدم ذكاءها للإيقاع بمن قدم ليوقع بها بأسلوب ساخر، حيث يتم التشفي من هذا الظالم.

المرأة الثالثة: (تتقدم إلى الأمام وبيدها السوط.. تحيط النساء بالرجل) استعد أيها الرجل لتذوق سوط المرأة العالمة والشجاعة... هنيئا مريئا... وبعد ذلك أطلق سراحك لتعود إلى قريتكم. وإن سألك أميركم عن المرأة العالمة فاكشف ثوبك عن كتفيك وأره آثار السوط عليهما. وأخبره أنك عثرت على المرأة العالمة اليوم، وغدا ستأتي قصرك وبيدها السوط (ترفع سوطها، وترفع النساء سياطهن، وتسدل ستارة المسرح مع أصوات السياط وصراخ الرجل). (ص 133).

وفي مسرحيته الأخيرة: «منزل النور»، يتألق المؤلف بتصوير قائد عسكري عالي الرتبة داهمه المرض فأوقعه في شلل مضن، يقوم على خدمته ضابط مهمل متهاون في أبسط الأمور العسكرية وما زاد من سوء صحة القائد، ومن تدهور حالته النفسية، ما صرح به الأطباء من انعدام إمكان الشفاء. ولكن في المقابل يبرز المؤلف طبيبا محنكا ذكيا، يدرك نهاية القائد، غير أنه يبعث فيه روح القوة والأمل بالشفاء، ليسترجع مكانته بين جنوده، ولو بلغ المرحلة الأخيرة من حياته، وتأتي النهاية ليموت القائد، فيرن جرس الهاتف.. يرفع الملازم السماعة

الملازم: نعم... السلام عليكم... كلا... وضعه غير مرض... كلا سيدي... لا يساعد وضعه على سماع التقرير... كلا لم يعد ممكنا إيقاظه. (161).

وهكذا تنتهي مسرحية «منزل النور» لتبث في روحنا الشجاعة في مواجهة الحياة بكل ما فيها من حالات ومواقف قاسية، ويلخصها عنوان مسرحية أليخاندرو كاسونا: «الأشجار تموت واقفة».

رسائل ثقافية

■ وأهل النعم يقفون عراة هنا..

صنعاء

صنعاء من: أ. خ. ج

Am Anfang war der Dialog

وأهل النعم يقفون عراة هنا..

كان شهرا استعاريا، مع أن الحقيقة فيه أبلغ من لغتها.

كان شهرا استعاريا بامتياز، استعارة في الكلام، استعارة في تأويله، استعارة في الدم، استعارة في الوقائع، والطلقات، والأصوات، والمواقف. واستعارة في اليقين أيضا. كل شيء كان استعاريا، والاستعارة كانت في كل شيء.

ثلاث طلقات صارمة وعابسة، من يد صارمة وعابسة، كانت كافية لأن يعود الكلام إلى بدايته المعهودة.

ثلاث طلقات تترنح بالمباهاة والتأويل، كانت كافية لتهديم سقف القرميد، ويبدأ عندها جو المراثي بحياكة ظنونهم، بيقين تائه، مستسلم لنفسه، يخوط الحيرة ميزانا خاسرا، لكف مرتجفة يتسرب منها رمل اليأس.

ثلاث طلقات حولت البوصلة التائهة من «حوار الثقافات» إلى «حوار الرصاصات»، ومن «في البدء كان الحوار» إلى «في البدء كان الأوار والخوار»، ومن «الحوار مع الآخر» إلى «الحوار مع الذات!»، الذات الخاسرة في الحالتين، المتشبثة كالعنكبوت بخيوطها المتشابكة. ضاق بهو الكلام المزدحم بعاشقيه، العشاق الصغار والكبار على

حد سواء. ضاقت لغته كثيرا، على نفسه وعلى الأحداث، فبدت وكأنها جسد شائخ مرهق بعويله المكابر وحشرجته التي تشبه أنين الذئاب، وهي تستر رغائبها برداء من ذهول اليائس والخائب. هكذا ابتدا لكلام بعد مقتل جار الله عمر المثقف العضوي، على حد توصيف غرامشي لأمثاله وأحد السياسيين اليمنيين القلائل، الذي كان لآخر أيامه، يجد - رغم مواقعه السياسية والحكومية!- (وزير سابق للثقافة)، في الثقافة، بل في السلوك الثقافي طريقا صائبا نحو مجتمع معافى غرس فيه الجهل (عدو جار الله الأول) واليقين الأعمى، أمراضه الاجتماعية والسياسية المزمنة، لذلك كنت تجده دائما في أول الحاضرين في الأماسي الشعرية والمناقشات الأكاديمية الجامعية والندوات، وعلى علاقة مع أكثر المبدعين شبابا وشيبا، مكرسين أو باحثين عن مكان في هذا العالم الضيق.

ثلاث طلقات فقط، كانت كافية، كافية تماما، لتصبح اللغة كالحشرجات، بعد أن كانت لافتات ترحيب بضيف اليمن «الكبير» و«الرائع» و«الإنساني» و«العالمي» على حد توصيفات الصحف والدوريات التي رافقت قدوم غراس الحائز على جائزة نوبل (1999). مدعوا بمساهمة مشتركة بين مركز البحوث والدراسات اليمنية والسفارة الألمانية في صنعاء. ومعه: محمود درويش، وأدونيس، وصبحي حديدي، وعبده وازن، وعباس بيضون، وفخري صالح، وعلي الشلاه، وفارس واكيم، ونجم والي وغيرهم ممن حضروا، وكمال أبو ديب، وجمال الغيطاني، وجابر عصفور، وأمجد ناصر، وغيرهم ممن لم يحضروا، هذا من العرب، وعدد وافر من الألمان، شعراء ومترجمين ومختصين في الثقافة العربية والإسلامية.

كان المثقفون يملؤون خزائنهم بشهية الكلام مع غونتر غراس، وعنه، وعن مواقفه، وتواضعه ودوره السياسي، ورأيه الواضح في «الصراع العربي الإسرائيلي» الذي أعلن الرجل من خلاله بأنه «صديق للعرب وإسرائيل» في إدانة واضحة لما تقوم به إسرائيل حاليا، في الأراضي المحتلة. وظل حبل الكلام يمتد تحليلات وآراء في الرجل شاعرا ورساما وروائيا وسياسيا، بعد رحيله بأيام إلى أن دوت الطلقات الثلاث في مؤتمر حزب الإصلاح، أحد الأحزاب الرئيسة في اليمن، ليسقط جار الله عمر، أمام الشاشات الفضية وعدسات التصوير، مضرجا بدمه يهتف بالصوت الخافت المتهالك بالشهادتين، كما قال شاهد عيان كان قربه لتتناوله إحدى الطلقات لماما ولتتركه محزونا ومذهولا، هو أحد منظمي المؤتمر، وأحد الأسماء القائدة في «التجمع اليمني للإصلاح».

ثلاث طلقات ليفتح الظلام صدغيه، وتنثر الضغينة شباك غبطتها بالموت، ولتحمل عكازة اليقين الخاسر صاحبها، سيد الطلقات الثلاث إلى واجهات الصحف والإذاعات، والأقاويل، والتحليلات،... وتجتاح الحياة حيرة خائفة وغامضة، تبعثر أشكالها على غيهب من ظنون وغضب وأسئلة متناسخة.

● أعرف أنني أتشبث بلغة لاهثة،

هائمة، غامضة في «رسالة ثقافية» من شروطها الوضوح و«الإخبار» والحديث عن الوقائع زمانا ومكانا، ولكن ماذا يفعل الأبكم اليائس في زمن العرب الصخّاب هذا، ذي العلامات الفارقة الطائشة التي لا تهدأ ولا تطمئن إلا إلى ما يبعثر اليقين، ويشتت الأشياء والكلام.

● كان بإمكاني، إذن، أن أتحدث عن «أسبوع الثقافة الكويتي» في صنعاء، وعن المناشط التي رافقته في محاضرات، ومعرض كتب، وأماسي شعرية وحوارات.

كان بإمكاني أن أكتب لقراء «البيان» عن الاحتفائيات الكثيرة، بآخر الشعراء الكلاسيكيين وشيخهم سليمان العيسى، عن كتاب الحب الذي أصدره بعد الثمانين، في التي أحب ويحب وسيحب، المرأة الوحيدة في شعره، امرأة القلب الذي يشيخ، كان بإمكاني أن أكتب عن البهجة التي استرد بعضا منها الكتاب اليمنيون والشعراء وأصدقاء الشعر، مع صدور الأعمال الكاملة لعبد الله البردوني بمجلدين فاخرين أنيقين، صدرا عن «الهيئة العامة للكتّاب» بصنعاء، فاستحقت مع رئيسها القاص الشاب خالد الرويشان ثناءات كثيرة، محمولة على أمل توسيع الظاهرة لتشمل أسماء احتلت مكانا مهما في الضمير الثقافي في اليمن: محمد محمود الزبيدي، علي أحمد باكثير، محمد عبد الولي، إبراهيم الحضراني، وغيرهم كثير.

كان بإمكاني أن أكتب عن إصدارات تغري أشكالها ومضامينها بالحديث عن الشعر العربي الحديث وانعطافاته في هذه المساحة من أرض الشعر العربي، إصدارات تشي بالخروج الذي يشي بدوره، بمساهمة مرتقبة لليمن العربي، ومشاركة، ستثير عاجلا أم آجلا، اهتماما مشروعا: عبد العزيز المقالح في (سيرة الأصدقاء)، محمد حسين هيثم في عمليه الشعريين المهمين (رجل ذوقبعة ووحيد)، و(رجل كثير)، وشوقي شفيق في (شرك شاهق) ونتاجات لـ: أحمد العواضي، محي الدين جرمه، نبيلة الزبير، هدى العطاس.. ابتسام المتوكل.

كان بإمكاني إذن، أن أفصل في حياة وإبداع هذا الرجل المعروف، عالميا، ولكنني مضطر للاكتفاء بتعريف «عاجل» عن غونتز غراس.

● ولد غونتر غراس عام 1927 في مدينة دانتسيغ (بعد الحرب العالمية الثانية.. سلخت عن ألمانيا وألحقت ببولندا وأصبحت تعرف باسم غرانسك).

● درس الثانوية، ليتركها ويلتحق بالجيش لتأدية الخدمة العسكرية الإلزامية وهو في السابعة عشرة من عمره، وقد جرح خلال الحرب، وأسرته القوات الأمريكية ولم تطلق سراحه إلا في عام 1946.

● تخرج من أكاديمية الفنون في دوسلدورف عام 1952 بعدما درس النحت والغرافيك، ثم تخصص في النحت في المعهد العالي للفنون التشكيلية في برلين 1953 ـ 1956.

● يعد غراس روائيا وشاعرا ومؤلفا مسرحيا ورساما ونحاتا.

● حصل على جوائز أدبية عدة أهمها جائز بوشتر 1965 ونوبل 1999.

● نشر غونتر غراس كتب عدة تتضمن مقالته وخطبه السياسية (عضو ملتزم بالحزب الديمقراطي الاشتراكي، والقائمة التالية تضم أهم أعماله الإبداعية، مع ملاحظة أن مجموعاته الشعرية تتضمن قصائد ورسومات.

(فضائل مؤشر الريح) شعر 1956.. (الطبل الصفيح) رواية 1959.. ترجمت إلى العربية، وأخرجت سينمائيا.. (مثلث سكة الحديد) رواية 1960.. (القطة والفأر) قصة 1961.. ترجمت إلى العربية.. (يوميات حلزون) و(سنوات الكلاب) و(الجرذ) و(حقل واسع) و(مشية السرطان) روايات.. و(العامة يجوبون العصيان) و(الاستجواب) و(اختبار الحب) وغيرها شعر.

ومن مواقفه السياسية فيما يخص الصراع العربي الإسرائيلي، الذي خيم على الحوار معه في زيارته إلى اليمن كان يعود إلى مقابلة أجرتها معه صحيفة (فرانكفورتر الغمانية) الألمانية بتاريخ 27/10/2001، سنقتطف منها ما يلي:

(من يقرأ المقابلة التي أجريت معي سيتأكد أنني أعلنت ما يطالب به عديد من منتقدي السياسة الإسرائيلية الحالية ومن بينهم كذلك مواطنون إسرائيليون، وأيضا كثير من اليهود في ألمانيا ونواحي أخرى من العالم.. يجب العودة إلى اتفاق أوسلو ولا بد من الانسحاب من المناطق الفلسطينية المحتلة.. بالإضافة إلى ذلك أكدت على ضرورة إخلاء المستوطنات الإسرائيلية غير الشرعية التي بنيت في تلك المناطق بطريقة إجرامية.. إذا كنا نريد السلام.

أنا لم أشكك أبدا في حق الوجود لدولة إسرائيل داخل حدودها.. وكيف لي؟ وتربطني في إسرائيل علاقات صداقة مع كثيرين وأنا أقف في صفهم.. ولأنني أقف في صفهم ـ كما هو الحال في علاقتي مع أمريكا وأيضا مع ألمانيا، فأنا أشعر بواجب النقد إلى أمريكا. فإن انتقادي للأوضاع السائدة يوصف بأنه معاد لإسرائيل.. إنني أحتفظ لنفسي بالحق في وصف الأعمال الإجرامية بأنها إجرامية.

وأيضا أرى أن رئيس وزراء إسرائيل الحالي قد سلك في لبنان سلوكا إجراميا، وأن زيارته للحرم الشريف كانت استفزازا مقصودا يستحق أن يُدان في موقف خطير كهذا. كل ذلك يجب أن يتاح قوله، بل لا بد من قوله.

كان شهرا استعاريا. من حضور غونتر غراس، إلى غياب جار الله عمر.. أحد المساهمين في ندواته وحواراته ولقاءاته.

وفي غياب هذا وحضوره تظل الحياة تطلق حكمتها البليغة. (الغ ضغينتك واتبعني، ولنلق طرْفا لتلك الشمس الشبيهة بالحياة).. هكذا لتنبت الوقائع أوصافها، وتشملنا بألوانها، بمواقيت مؤطرة بشهر واحد، في أرض هي (أصل العرب) ومنابع هجراتهم، كما يوثق التاريخ ويؤكد، ليعطينا حقا في استعارة قصيدة للألماني غونتر غراس:

ورقة ورقة
يتساقط الجوز وثماره الفارغةْ
سنة سنة
نقف، نحن أهل النعم،
عراة هنا.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف ــــــ هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام ــــــ هـ: ٥٧٨٦٢٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف ــــــ هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف ــــــ هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة ــــــ هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة ــــــ هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم ــــــ هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال ــــــ هـ: ٤٣٤٥٥٩

الغلاف الأول : «بدون عنوان» ـ هيا عبدالله حمد آل خليفة
الغلاف الأخير : «المفرش الأزرق» ـ شريفة الزنكوي

